

Die Gefangene.

**Figurenkonstruktion von Prinzessin Diana in den
Publikumszeitschriften *Neue Post*, *Bunte* und *Stern*
1980-1997.**

**Vom Fachbereich II (Kulturwissenschaften
und Ästhetische Kommunikation) der
Universität Hildesheim**

**zur Erlangung des Grades eines Doktors der
Philosophie (Dr. phil.) angenommene
Dissertation**

von

**Karin Hermann
geb. am 21. 10. 1968**

Abstract**Die Gefangene. Figurenkonstruktion von Prinzessin Diana in den Publikumszeitschriften Neue Post, Bunte und Stern 1980-1997.**

Die systematische und historische Untersuchung der Imagekonstruktion von Prinzessin Diana in drei Publikumszeitschriften erfolgt unter dem Ziel, die journalistischen Berichte, in denen die Medienfigur den Rezipienten vermittelt wird als Schnittstellen kultureller Bedeutungsproduktion zu erfassen und die Analysen in literarische, dramatische, historische und soziale Kontexte einzubetten. Die Arbeit zeigt, wie die von den Medien vermittelte Figur sowohl in das Image der Zeitschriften als auch in den Alltag des Publikums eingebunden wird. Die Dissertation geht kommunikationswissenschaftlich neue Wege, als sie auf Rezipientenseite ästhetische Erfahrung und auf Seiten des Medientextes dessen Einbettung in historisch-publizistische Traditionen berücksichtigt. Die Basis der Promotion bildet die Auseinandersetzung mit Theorien kultur- und kommunikationswissenschaftlicher Medienforschung.

*Inhalt***I. Einleitung** 5**1. Ausgangspunkte** 5**2. Vorgehensweise und Zielsetzung** 12

2.1. Die Medienfigur Prinzessin Diana 12

2.2. Der Star Prinzessin Diana 15

2.3. Charakteristiken der Imagekonstruktion 18

II. Prinzessin Diana als Forschungsproblem 20**1. Diana als Mythos – kulturkritische Ansätze** 20**2. Diana als ‚Heilige‘ – soziologische Ansätze** 24**3. Diana als Star – kulturwissenschaftliche Ansätze** 28**III. Figurenkonstruktion – die Gefangene** 36**1. Die Figur entsteht – die erste Bildsequenz** 361.1. Die Naive – *Bunte* 361.2. Die Leidende – *Neue Post* 481.3. Die Brave – *Stern* 54**2. Dramatisierung – Vollendung der Figur** 582.1. Die Gefangene des Prinzen – *Bunte* 58

2.1.1. Gefangennahme 58

2.1.2. Bestätigung der Prophezeiungen 65

2.2. Die Gefangene des Protokolls – *Neue Post* 67

2.2.1. Einlieferung ins Gefängnis 67

2.2.2. Dialektik von Hoffen und Scheitern 72

2.3. Die Gefangene mit Privilegien – *Stern* 76**3. Medien-Images** 82**4. Die melodramatische Figur** 89

3.1. Die Figuren als Personifikationen moralischer Gefühle 89

3.2. Tragische Figur mit begrenzter Einsicht 93

3.3. Das melodramatische Konditional 96

5. Der Fundus des populären Wissens 99

5.1. Die Royals 99

5.1.1. Erziehung 99

5.1.2. Repräsentationspflichten 103

5.1.3. Fehlendes Privatleben 104

5.1.4. Liebe und Pflicht 108

5.1.5. Liebe versus Pflicht 109

5.2. Das Motiv des Vogels im Käfig 112

5.2.1. Der Vogel als Seele 113

5.2.2. Der Käfig als Gefängnis 113

5.2.3. Der Käfig als Schutzraum 118

5.2.4. *Sissi* 120

5.3. Geschichten aus den Königshäusern und von weiblichen Stars 126

5.3.1. Die Verbannung – Soraya 126

5.3.2. Das Image als Gefängnis 128

6. Entwicklung der Gefangenen 130

- 6.1. Freiheit zur Liebe – *Bunte* 130
- 6.2. Freiheit zur Nächstenliebe – *Neue Post* 154
- 6.3. Freiheit zur Karriere – *Stern* 170
- 6.4. Resümee der Entwicklung 176

IV. Alltagsanbindung und Rezeptionsgratifikationen 179

- 1. Anschlussmöglichkeiten an den Alltag 180
- 2. Entlastung und Aufwertung 185

V. Der Star Prinzessin Diana 189

- 1. Der Star als kulturelles Symbol und Orientierungsbild 189
- 2. Leistungen einer Prinzessin 192
 - 2.1. Dianas Leistungen im Fokus des sich verändernden Zeitgeistes - *Bunte* 196
 - 2.1.1. Symbol der konservativen Wende in Deutschland 196
 - 2.1.2. Sinnbild von Individualität und Selbstverwirklichung 201
 - 2.1.3. Königin der Herzen, Ikone des Glamour und Symbol der Selbstverwirklichung 204
 - 2.2. Dianas Leistungen im Fokus des Idealbilds der sich aufopfernden Prinzessin – *Neue Post* 206
 - 2.2.1. Symbol der Aufopferung und Nächstenliebe 206
 - 2.2.2. Eine moderne Ikone der Barmherzigkeit 208
 - 2.3. Prinzessin Dianas Leistungen im politischen Fokus – *Stern* 210
 - 2.3.1. Symbol der liberalen Erneuerung 210
 - 2.3.2. PR-Strategin mit Herz 213
 - 2.3.3. Sinnbild der Menschlichkeit und PR-Expertin 213
 - 2.4. Der Star Prinzessin Diana als Indikator der Mentalitätsgeschichte der 1980er und 1990er Jahre 214

VI. Zusammenfassung und Ausblick 216

1. Erzählmuster, Erzählweise, Motiv 216

- 1.1. Die Medienfigur Prinzessin Diana als zeitgenössische Variante der Gefangenen 216
- 1.2. Vielfältiger Bezug auf populäres Wissen 218
- 1.3. Deutung der Welt 220

2. Strategien der Medien und Alltag der Leser 222

- 2.1. Polarisieren 222
- 2.2. Drama des Erkennens 223
- 2.3. Das melodramatische Konditional 224
- 2.4. Exemplarisches Schicksal 226
- 2.5. Kälte und Unmenschlichkeit der Welt 226
- 2.6. Körper 227
- 2.7. Distanzierungstechniken: Ernst und Unernst 230
- 2.8. Umdeutung der Eindeutigkeit zur Vieldeutigkeit 231
- 2.9. Mündlichkeit 233
- 2.10. Symbolische Bedeutung 233

3. Charakteristiken der Imagekonstruktion 234

- 3.1. Festgelegtheit der Images 234
- 3.2. Imagebrüche 235

VI. Bibliografie 238

I. Einleitung

1. Ausgangspunkte

Lady Di gehört zu den meistfotografierten Frauen der Weltgeschichte und zu den am häufigsten erzählten Figuren der Unterhaltungs- sowie der seriösen Presse. Ihr plötzlicher Tod im August 1997 hat zum inflationären Anwachsen des veröffentlichten Materials beigetragen. Warum ist dies so? Warum interessieren sich so viele Menschen für Prinzessin Diana und ihre Geschichte?

In den publizistischen Medien scheinen die Antworten nach ihrem Tod nahe zu liegen: Da ist der Glamour einer modernen Prinzessin, einer „Pop-Prinzessin“ (Matussek, in *Der Spiegel* Nr. 37, 1997, 216). Da sind ihr Lächeln, ihr Stil sowie ihre herausgehobene gesellschaftliche Stellung, die sie in den Mittelpunkt der Medienaufmerksamkeit rückte. Diese Erklärungsmuster werden – nur wenig differenziert – auch in der Forschung angeboten. In den Wissenschaften wird Prinzessin Diana als Mythos¹ oder als moderne Heilige² betrachtet, die Medienfigur wird damit als Rückfall der Massenmedien sowie ihrer Rezipienten in ein vormodernes Stadium der Geschichte konzipiert.³ Prinzessin Diana wird nach dem Tod ein sakraler Ernst verliehen, der nicht berücksichtigt, dass es sich um eine Figur aus dem Bereich der Unterhaltung handelt.

Prinzessin Diana ist in der Öffentlichkeit nicht als Person, sondern als eine Figur wirksam, die vor allem in den Publikumszeitschriften⁴ in einer 16jährigen Mediengeschichte konstruiert und vermittelt wurde. Die Auseinandersetzung mit den Erzählmustern und -strategien dieses Mediensegments führt deshalb zum Verständnis der Bedeutung der Medienfigur Diana für die Rezipienten. Den bisher veröffentlichten wissenschaftlichen Untersuchungen gelingt es jedoch

¹Die drei zentralen Sammelbände, die nach dem Tod von Prinzessin Diana im deutschen Kontext erschienen sind, tragen den Begriff Mythos im Titel: Wieland (1999): *The Neurose of England. Massen, Medien, Mythen nach dem Tod von Lady Di*; Meckel u.a. (1999): *Medien-Mythos? Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer* sowie Berghahn u.a. (1999): *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Vgl. zur Mythosdiskussion vor allem die Beiträge der Autoren deWeck 1997, Seeßlen 1998, Peters und Jentz 1998, Jansen 1999, Meckel 1999, Speth 1999, Rössler 1999, Schirmer 1999. Die Auseinandersetzung mit der Deutung der Medienfigur Prinzessin Diana als Mythos erfolgt in dieser Arbeit in Kapitel II.1.

²Vgl. Gephart 1999, Habermas 1999, Brunt 1999, Wilson 1999, Richards 1999, Woodhead 1999 sowie Kapitel II.2.

³Vgl. deWeck 1997, Peters und Jentz 1998. In der Forschung besteht generell der Hang, populäre oder moderne Erscheinungen zu mythisieren und sie durch Vergleiche mit vormodernen oder antiken Phänomenen zu erfassen. Dass dadurch die Eigenheit des Populären verfehlt wird, wird nicht bemerkt, aus Mangel an einer Theorie Populärer Kultur. So wird z.B. im Detektiv Oidipus, im Abenteurer Odysseus oder in Graffiti Höhlenmalereien gesehen.

⁴Die Bezeichnung ‚Publikumszeitschriften‘ wird in der Forschung genutzt, um die Unterhaltungspresse von anderen Zeitschriften wie Fachzeitschriften oder Verbands- und Vereinsspresse abzugrenzen (vgl. Noelle-Neumann u.a. 1990, Meyer 1979, Fischer 1985, Straßner 1997). Mit der Bezeichnung werden zumeist die auflagenstarken Zeitschriften zusammengefasst, die nicht spezialisiert sind, sich an ein breites Publikum wenden und (sehr unterschiedlich definierte) Unterhaltungsfunktionen haben, weshalb sie häufig auch als „Freizeitzeitschriften“ (vgl. Fischer 1982, Noelle-Neumann u.a. 1990) bezeichnet werden. Die Auseinandersetzung erfolgt u.a. auch unter der Bezeichnung ‚Illustrierten‘ (vgl. Boverter 1982), die zuweilen von der Regenbogenpresse unterschieden wird (vgl. Nutz 1971). In dieser Arbeit wird der Begriff Publikumszeitschriften synonym mit Unterhaltungszeitschrift gebraucht und damit die Unterhaltungsfunktion dieses Mediensegments als definierend in den Vordergrund gerückt (vgl. zum Unterhaltungsbegriff Hügel 1992, 1993).

nicht, die Frage, warum die Unterhaltungspresse und die darin konstruierten Figuren für das Publikum so attraktiv sind, ausreichend und überzeugend zu beantworten.⁵ Die geläufigste These setzt die Berichte über Prinzessinnen und Monarchen mit modernen Märchen gleich (vgl. Nutz 1971, Kodron-Lundgren 1976, Blank 1977, Meyer 1979, Renger 2000).⁶

Mit der Märchen-Analogie beschreibt die Forschung die Darstellungen der Unterhaltungspresse als Angebot einer heilen, aber realitätsfernen und statischen Welt, mit der die Kulturindustrie den Lesern Fluchtmöglichkeiten aus dem Alltag bietet. Nutz definiert die Figuren der Regenbogenpresse beispielsweise als unhistorische Idealfiguren, die eine heile Welt proklamieren und damit ein starres Weltbild vermitteln (vgl. Nutz 1971, 106). Blank kritisiert mit dem Märchenbegriff die unhistorische politische Haltung, die man seiner Meinung nach in den Berichten findet:

„Berichte über Herrscherhäuser beflügeln den Traum von einer anderen, besseren Welt. (...) Das Märchenhafte hat ein Attribut, das unserer politischen Haltung besonders entgegenkommt: es ist zeitlos, unhistorisch. (...) Die Welt ändert sich nicht, das heißt, sie ist nicht veränderbar.“ (Blank 1977, 6)

Befürchtet wird, dass die Unterhaltungspresse ihre Leser mit dem Erschaffen einer realitätsfernen Märchenwelt täuscht und sie von ihren eigentlichen Problemen ablenkt ohne diese zu lösen (vgl. auch Kodron-Lundgren 1976, 41)

Die Gleichsetzung der Berichte mit Märchen kann der differenzierten formalen Analyse nicht standhalten. Lady Dis Hochzeit mit Prinz Charles wird in den Schlagzeilen der Unterhaltungspresse zwar als „Märchenhochzeit“ (*Bunte* 33, 1981, Titel) und als wahr gewordenes

⁵Die Publikumszeitschriften erscheinen zwar in hoher Auflage, in den Medien- und Kommunikationswissenschaften erhalten sie jedoch nur wenig Beachtung. Zum Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung wird die Unterhaltungspresse zumeist nur am Rande (Dovifat 1969, Straßner 1997, Noelle-Neumann u.a. 1990). Die meiste Aufmerksamkeit fand die Regenbogenpresse in den Siebziger und Achtziger Jahren, in denen sie von einer ideologiekritischen Forschung aufgrund ihrer Berichte über die Mitglieder der Königshäuser als reaktionär und wirklichkeitsfern verurteilt wurde (vgl. Holzer 1967, Nutz 1971, Ritter 1974, Kodron-Lundgren 1976, Blank 1977, Meyer 1979, Lefebvre 1985, Hannemann 1987, Rössler 1999). In den Blick der feministisch ausgerichteten Medienwissenschaftlerinnen gerieten dagegen seit den Siebziger Jahren aufgrund des explizit weiblichen Zielpublikums die Frauenzeitschriften. Nach einer Phase der politischen Kritik, die Frauenmagazine kulturkritisch als realitätsfern und manipulativ bestimmt hatten (Langer El-Sayed 1971, Schmerl 1989, Duske 1989), zeichnen sich neuere Veröffentlichungen durch eine differenziertere Sichtweise aus. Sie erkennen beispielsweise die Bezüge der Zeitschriften zu den Lebenszusammenhängen der jeweiligen Zielgruppe und untersuchen die Medien auch systematisch und historisch (Röser 1992, Feldmann-Neubert 1991, Klaus 1998). Diese Arbeiten heben sich deshalb durch ihre größere Genauigkeit und ihre komplexen Bezüge zum sozialen Kontext der Leserinnen positiv von den anderen Arbeiten ab. Andere Studien legen dagegen einzelne Charakteristiken der Zeitschriften als genrebildend fest, z.B. die emotionale Ausrichtung der Publikumszeitschriften, die jedoch nur als unkritisches Harmoniebedürfnis herausgestellt und abgewertet wird (Saxer und Märki-Koepp 1992) oder reduzieren die Unterhaltungspresse auf die einfache Formel ‚medialer Klatsch‘ (Wengerzink 1997, Renger 2000). Neuere Arbeiten versuchen das komplexe Feld der Publikumszeitschriften zu systematisieren (Fischer 1985, Vogel 1996 und 1998) oder erfassen die Erzählweisen und Besonderheiten der Zeitschriften im Zusammenhang mit den in den Cultural Studies entwickelten Theorien der Populären Kultur (Fiske 1992, 1993b, Fiske 1997, Dahlgren 1992). Es gibt jedoch kaum Arbeiten, die sich mit den Erzählweisen der Publikumszeitschriften ästhetisch auseinandersetzen.

⁶Auch in der publizistischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung zum Tod von Lady Di wurde in einigen Arbeiten versucht, die Popularität der Prinzessin durch die Märchen-Analogie zu erfassen (Menasse und Haderer 1997, Gephart 1999, *Der Spiegel* 37, 1997, Kamps 1999).

„Märchen“ (*Neue Post* 32, 1981) bezeichnet – untersucht man diese Behauptungen im Kontext der Erzählung, wird allerdings erkennbar, dass es sich dabei nur um vordergründige Zuschreibungen handelt, die zumeist ins Gegenteil verkehrt werden. Die als ‚Märchenhochzeit‘ bezeichnete Heirat des Thronfolgerpaares wird in den Zeitschriften beispielsweise nur als kurzfristiges Happyend präsentiert, denn in der Unterhaltungspresse wird in der Verlobungszeit durch verschieden angelegte Zukunftsprophezeiungen das Scheitern der Prinzessin als Gefangene im goldenen Käfig vorausgesagt und bestätigt. Prinzessin Dianas Scheitern im Befreiungskampf darzustellen, erweist sich als eine Konstante der Figur in der Konstruktion der Publikumszeitschriften. Ein glückliches Ende darzustellen, gehört aber zu den Erzählkonventionen der Märchenform.⁷ Das beständige Scheitern der Figur lässt sich stattdessen als ein Hinweis auf die Erzählweise im melodramatischen Modus deuten, einer Form, in der sich realitätsbezogenes und utopisches Erzählen verbindet.⁸ Der Erfolg der Unterhaltungspresse begründet sich eben nicht durch die Vermittlung einer heilen Märchenwelt, sondern in der Darstellung einer Erzählung, die alltägliche Konflikte, Probleme und Gefühle des Lesers in melodramatischer Form artikuliert und dramatisiert, beispielsweise das Gefangensein in den Bedingungen des alltäglichen Lebens oder die Sehnsucht nach Freiheit (vgl. Kapitel III.4).

Die Märchen-These erweist sich auf diese Weise als bloße Analogiebildung, deren Übertragbarkeit von der Forschung nicht überprüft wird, weil das negative Urteil über die Figuren als eindimensional, ahistorisch und starr von vorneherein feststeht.⁹ Dies bildet eine der Ursachen für

⁷Vgl. zur Märchenform Bausinger 1992. Als charakteristisch für die Märchenform nennt Bausinger beispielsweise das glückliche Ende: „Hörer und Leser haben die sichere Erwartung, daß sich alles nicht nur zum Guten, sondern zum Besten wendet, zu einem Glückszustand, der nicht hinterfragt wird“ (ebd., 182). Die Mühen der Märchenhelden sind deshalb immer schon entlastete Mühen: „Die Schwierigkeiten, die sich vor den Gestalten des Märchens auf türmen, sind aufgehoben in der Schwerelosigkeit der ganzen Märchengeschichte“ (ebd.). Darin findet man schon einen wesentlichen Unterschied zu den scheiternden Figuren der Unterhaltungspresse. Nicht zuletzt zeigt sich die mangelhafte formale Auseinandersetzung der Forschung mit den Erzählkonventionen der Unterhaltungspresse bzw. Regenbogenpresse in der unkritischen Verwendung des Märchenbegriffs, der nur als Synonym für eine ahistorische und unrealistische Erzählung erhalten muss. Unberücksichtigt bleibt, dass es sich hierbei um eine eigenständige Erzählform handelt.

⁸Vgl. zum melodramatischen Erzählmodus Brooks 1976 und 1994, Elsaesser 1994 sowie Gledhill 1994. Einen Hinweis darauf, dass die Figurenkonstruktion in der Unterhaltungspresse melodramatische Figuren hervorbringe, findet man im Kontext der Starforschung bei Gledhill 1994. Allerdings wird er in diesem wissenschaftlichen Diskurs nicht weiter verfolgt. Auch wenn die publizistischen Medien als Produzenten von Starimages berücksichtigt werden (Harris 1991, Klaprat 1985, Dyer 1979, Ludes 1997, DeCordova 1991, Faulstich und Strobel 1998, Lowry und Korte 2000) so führt dies zumeist nicht zu differenzierten ästhetischen und formalen Analysen der Figurenkonstruktion in den Medien, bei denen beispielsweise die eigenen Interessen der Publikumszeitschriften an Starimages sowie deren Erzählkonventionen berücksichtigt werden. Ausnahmen bilden Amossys (1986) Untersuchung der Figurenkonstruktion in populären Biografien weiblicher Stars sowie Wolfes (1985) Beitrag zur Intertextualität von Starimages.

⁹Als typisch kann die Vorgehensweise Blanks (1977) gelten, der in seiner Studie zu den Berichten der Regenbogenpresse über Kaiserin Soraya mit der Prämisse, die Darstellungen der Regenbogenpresse seien statisch, seine unhistorische Vorgehensweise bei der Analyse des Materials begründet: „Was die Anordnung der Texte betrifft, so kann ich nicht historisch vorgehen, da der Ablauf der Zeit keine Rolle spielt“ (ebd., 6). Eine ähnliche Prämisse legt Nutz (1971) seiner Arbeit zugrunde: Seiner Auffassung nach ist es gleichgültig und ohne Belang, zu welchen Jahrgängen und Ausgaben man greift, um die deutsche Regenbogenpresse zu analysieren, weil „wir es bei der Regenbogenpresse mit einer starren und erstarrten oder einer sich ständig wiederholenden Form bestimmter Leseinhalte zu tun haben“ (ebd., 63f). Dank solcher Prämissen werden differenzierte und historische Analysen von vorneherein ausgeschlossen, was wiederum dazu führt, dass die (falschen) Prämissen bestätigt werden (vgl. auch Lefèbre 1985 und Ritter 1974). Ähnliches lässt sich über die in der Auseinandersetzung mit der Unterhaltungspresse dominierenden Inhaltsanalyse sagen: Weil die Inhaltsanalyse Inhalt und Form trennt, hat sie keinen Blick für die Erzählkontext, in denen die Zeichen in den Publikumszeitschriften eingebunden werden und in dem diese erst ihre Bedeutung erhalten. So eignet sich diese Methode vor allem dazu, die zumeist negativen Vorurteile der ideologiekritischen Forscher zu bestätigen (vgl. Kodron-

das Fehlen differenzierter ästhetischer und formaler Analysen der Publikumszeitschriften, so dass die Märchen-Analogie neuen, am Material gewonnenen Erkenntnissen geradezu im Weg steht.

Die Festlegung der Unterhaltungspresse als statisch und unhistorisch gehört zu den Vorurteilen, die man auch im Rahmen der feministischen Forschung findet. Der Titel einer Untersuchung der Strategien und Inhalte kommerzieller Frauenzeitschriften *Und ewig lockt das Gleiche* (Duske 1989) ist typisch, denn es herrscht Konsens darüber, dass die Zeitschriften ein rigides und stereotypes weibliches Rollenbild verbreiten und damit festschreiben (vgl. Langer El-Sayed 1971, Ulze 1979, Schmerl 1989, Duske 1989). Solche Verurteilungen können – wie die Märchen-Analogie – die Frage nicht befriedigend beantworten, weshalb Frauen dennoch Zeitschriften kaufen und sich für die darin behandelten Themen interessieren – ohne die Leserinnen gleichzeitig als verführbare Masse abzuwerten, die sich zum Kauf von Produkten überreden lassen, die gegen ihre Interessen gerichtet sind. Neuere, historisch angelegte Untersuchungen belegen dagegen, dass Frauenzeitschriften gesellschaftliche Veränderungen aufnehmen und ihre Frauenleitbilder entsprechend modifizieren (vgl. zusammenfassend Klaus 1998, 272). Rösers (1992) historische Untersuchung der Frauenzeitschrift *Brigitte* zeigt z.B., dass diese auf einen weiblichen Lebenszusammenhang Bezug nimmt und sich ihr Frauenleitbild im Untersuchungszeitraum verändert hat. Die Studie erarbeitet überzeugend, dass die Leitbilder verschiedener Zeitschriften¹⁰ auf den Alltag ihrer jeweiligen Zielgruppen ausgerichtet sind und auch die Themen weisen Parallelen zu den Konflikten und Problemen auf, mit denen Frauen in den unterschiedlichen sozialen Kontexten beschäftigt sind (vgl. auch Feldmann-Neubert 1991). Diese Untersuchungen lassen erkennen, dass eine fruchtbare wissenschaftliche Beschäftigung mit der Bedeutung der Zeitschriften und der darin konstruierten Figuren systematisch und historisch konzipiert werden muss. Eine Antwort auf die Frage, weshalb unterhaltende Frauenzeitschriften bei ihrem Publikum attraktiv sind, lässt sich beispielsweise darin finden, dass die Darstellung von Problemen meistens aus einer individuellen Betroffenheitsperspektive erfolgt und das Aufzeigen individueller Handlungsmöglichkeiten im Mittelpunkt steht (vgl. Klaus 1998, 278). Die Frauenzeitschriften haben sich auf einen individuellen, im Alltag verankerten Orientierungsbedarf von Frauen spezialisiert, hier scheint eine Ursache ihres Erfolgs zu liegen.

Bieten die neueren Arbeiten auch differenziertere Analysen, so fehlen auch in diesem Forschungszusammenhang ästhetische Untersuchungen, so dass offen bleibt, auf welche Weise die zumeist aufwändig gestaltete visuelle Ebene zum Interesse und zur Bedeutungsproduktion beiträgt. Die Zeitschriften werden jedoch auf das Orientierungsbedürfnis von Leserinnen reduziert, eine Zuspitzung, die sich auch in der Konzentration auf Frauenzeitschriften, in denen beratende Beiträge zu Modethemen, Schönheitspflege, Ernährung oder Partnerschaftsprobleme überwiegen.

Lundgren 1976, Hannemann 1987, Meyer 1979, Saxer und Märki-Köpp 1992, Rössler 1999 sowie die Untersuchungen der Imagekonstruktion von TV-Moderatoren in der Presse bei Faulstich/Strobel 1998).

¹⁰ Röser untersuchte im Vergleich *Elle*, *Cosmopolitan*, *Brigitte* und *tina*.

Ungeklärt bleibt, warum sich z.B. die Leserinnen der Regenbogenpresse für das Leben der Mitglieder der Herrscherhäuser und anderer Prominenten interessieren und ob und auf welche Weise sich auch diese Figuren auf den Alltag der jeweiligen Zielgruppen der Zeitschriften beziehen. Diese Lücke wird auch nicht von empirischen Arbeiten geschlossen, die mit Leserbefragungen herausfinden wollen, welche Gratifikationen die Rezeption von Klatschgeschichten bietet und sich auf diese Weise die Ästhetik der Zeitschriften vom Leser erklären lassen (vgl. Raumer-Mandel 1990, Hermes 1995). Die ästhetische Erfahrung der Rezipienten wird in diesen Arbeiten gleichgesetzt, mit dem, was diese über ihre Leseerfahrungen erzählen wollen und können. Unberücksichtigt bleibt dabei, dass diese nur selten geschult sind, über ihre ästhetischen Erfahrungen reflektierend zu sprechen. Die Aussagen der Leserinnen in diesen empirischen Arbeiten liefern deshalb nur Hinweise, in welche Richtung eine differenzierte ästhetische Analyse blicken sollte – empirische Arbeiten können diese Analyse ergänzen und erweitern, sie können sie jedoch nicht ersetzen.

Betrachtet man die Forschungslage insgesamt, erweist es sich als problematisch, dass die Publikumszeitschriften zumeist nur im Vergleich zu den Idealen der seriösen Presse untersucht werden – und damit nicht im angemessenen historisch-kulturellen Kontext. So führt die Erkenntnis, dass es sich bei der Unterhaltungspresse um erzählende Medien handelt häufig nur dazu, sie ideologiekritisch im Vergleich zur seriösen Presse als verfälschender und verzerrender Spiegel der Weltgeschehnisse anzuprangern (vgl. Nutz 1971, Boverter 1969, Nutz 1971, Kodron-Lundgren 1976, Saxer und Märki-Köpp 1992, Straßner 2002). Auch in den neueren kulturwissenschaftlichen Arbeiten, die sich bewusst von solchen kulturkritischen Verurteilungen abgrenzen, werden die Erzähltechniken und Strategien der Figurenkonstruktion in den Publikumszeitschriften ausschließlich in der Differenz zur seriösen Presse untersucht (Fiske 1992, 1993b, 1997, Dahlgren 1992, Gripsrud 1992, Hackett 1997). Dahlgren weist beispielsweise darauf hin, dass alle journalistischen Formen eine begrenzte Anzahl von grundlegenden Erzählformen variieren, die die Bedeutungsproduktion strukturieren. Ziel seiner Argumentation ist vor allem, die seriöse Presse aus der Perspektive der Populärkultur zu kritisieren, weil diese nur vorgibt, rational zu sein und die Wirklichkeit objektiv abzubilden. Auch wenn die Kritik an dem zuweilen nur vorgeblich rationalen Charakter der seriösen Presse berechtigt ist, so berücksichtigt diese Arbeit nicht, dass die Unterhaltungspresse andere Funktionen erfüllt, als beispielsweise Tageszeitungen, die der Chronistenpflicht unterliegen (vgl. auch Vogel 1998).

Auch Fiske entwickelt sein Modell der populären Kultur und damit auch der populären Presse als Ort des Widerständigen aus dieser Differenz heraus: Die populäre Presse kennzeichnet demnach im Unterschied zur seriösen Presse, dass es nicht zu ihren Zielen gehört, glaubwürdig zu berichten. Eine seiner Thesen ist, dass populäre Texte widersprüchlich, vieldeutig sowie voller utopischer Fantasien und Lücken sind, die die dominanten, vom Machtblock angelegten Lesarten unterlaufen

und die Leser auf diese Weise zur eigenen Bedeutungsproduktion auffordern. Im Gegensatz zur konservativen Kulturkritik wird der Rezipient den Texten der Kulturindustrie gegenüber nicht als völlig machtlos konzipiert, sondern als aktiver Kommunikationsteilnehmer aufgefasst. Zugrunde liegt diesem Modell die These, dass die (ungleiche) Verteilung der Macht in der Gesellschaft zur (ungleichen) Verteilung der Bedeutungen in den Texten parallel verläuft und damit die Kämpfe um soziale Macht mit den semiotischen Kämpfen um Bedeutungen in enger Relation zueinander stehen.¹¹ Populärkulturelle Texte sind deshalb nach Fiske vor allem in ihrer sozialen und politischen Dimension untersuchenswert.

„Eine Kulturanalyse wird folglich zugleich die Art und Weise aufdecken, in der sich die vorherrschende Ideologie in den Text und in das lesende Subjekt strukturiert, wie auch jene textuellen Züge, die es zulassen, daß verhandelte, widerständige oder oppositionelle Lesarten geschaffen werden.“ (Fiske 2000 [1989], 116)

Erst in widerständiger Lesart, indem das von der dominanten Ideologie abweichende Potenzial einer kulturindustriellen Ware, eines Images oder eines Textes genutzt wird, entsteht nach Fiske Populäre Kultur. Sie wird in diesem Modell von den ‚Leuten‘ und nicht von der Kulturindustrie produziert: „Popular Culture is the art of making do with what the system provides“ (Fiske 1989, 25). Aus dieser Perspektive untersucht Fiske populäre Texte auf Momente hin, in denen produktive, widerständige Rezeption möglich wird. Momente, in denen die Kontrolle der dominanten Ideologie außer Kraft gesetzt werden kann, indem die Rezipienten eine eigene Lesart kulturindustrieller Texte finden, die von der Produktionsseite – der dominanten Ideologie – nicht beabsichtigt war. Um populär zu werden, müssen sich die Texte der Kulturindustrie deshalb den Interessen der ‚Leute‘ öffnen. Hier findet Fiske die Ursache dafür, dass populäre Texte widersprüchlich, vieldeutig und voller Lücken sind, die die dominanten, vom Machtblock angelegten Lesarten unterlaufen und zur eigenen Bedeutungsproduktion auffordern:

„it offers itself up to popular production; it exposes, however reluctantly, the vulnerabilities, limitations, and weaknesses of its preferred meanings; it contains, while attempting to repress them, voices to contradict the ones it prefers; it has loose ends that escape its controls, its meanings exceed its own power to discipline them, its gaps are wide enough for whole new texts to be produced in them - it is, in a very real sense, beyond its own control.“ (Fiske 1989, S.104)

Für die Rezipienten liegt das Vergnügen an der Produktion populärer Kultur nach Fiske im Akt der Befreiung und Ermächtigung, es „bezeichnet die Macht (...) der Beherrschten, etwas Kontrolle im kulturellen Prozeß der Bedeutungsherstellung auszuüben“ (Fiske 2000 [1989], 124).¹²

¹¹Fiskes Ansatz liegt die Vorstellung zugrunde, dass die Macht in der Gesellschaft ungleich verteilt ist. Es handelt sich dabei jedoch nicht um einen einfachen Klassenantagonismus, sondern um Machtverhältnisse zwischen dem Machtblock (*power bloc*) und den ‚Leuten‘ (*the people*). Während der Machtblock die Kulturproduzenten (im weitesten Sinne, Politiker und Wirtschaftsbosse genauso wie Filmindustrielle) zusammenfasst, sind die Leute keine feste soziologische Kategorie: „The people, the popular, the popular forces, are a shifting set of social allegiances that cross all social categories; various individuals belong to different popular formations at different times, often moving between them quite fluidly. By ‘the people’, then, I mean this shifting set of social allegiances, which are described better in terms of people’s felt collectivity, than in terms of external, sociological factors (...)“ (Fiske, 1989, 24).

¹²Populäre Kultur kann in Fiskes Modell niemals die dominante Kultur sein, denn sie bildet sich immer in Reaktion zu und nicht als Teil von der dominanten Macht. Nur auf diese Weise spiegelt sie nach Fiske die Alltagserfahrungen der

Fiskes Ansatz bietet gegenüber den kulturkritischen Ansätzen den Vorteil, dass die Gebrauchsweisen der Texte in den Vordergrund rücken. Die Rezipienten werden in diesem Modell nicht mehr als beliebig manipulierbare Masse aufgefasst. Im Gegenteil, ihr Vergnügen entsteht nach Fiske gerade dort, wo sie der Macht entkommen können, wo Spielräume für eigene Kontrolle und Bedeutungsproduktion angeboten werden. Er unterstellt jedoch, dass die Widersprüchlichkeit und Vieldeutigkeit populärer Kultur sich immer gegen die dominante Ideologie wendet und nicht im Interesse derselben liegt. Wie in der Kulturkritik wird die Kulturindustrie als einheitlicher Machtblock konzipiert, der ein Interesse an der Produktion ideologisch eindeutiger Texte und Figuren hat. Widersprüche und Mehrdeutigkeiten gelangen gegen den Willen der Produzenten in die Texte der populären Kultur.¹³ Fiske wertet die Rezeption populärer Kultur durch sein Konzept des Widerständigen auf. Das Vergnügen an populärer Kultur wird jedoch als rein soziales, nicht als ästhetisches konzipiert. Die einzelnen Texte werden in diesem Modell als ästhetisch defizitär abgewertet. „Populäre Texte sind dazu da, gebraucht, konsumiert und weggeworfen zu werden, denn sie funktionieren nur als Mittel bei der sozialen Zirkulation von Bedeutung und Vergnügen. Als Objekte sind sie verkümmert“ (Fiske 1997, 79). Damit nimmt Fiske die Stärkung des Rezipienten und die Aufwertung der populären Kultur wieder zurück. Jede andere als die sozial widerständige Lesart, beispielsweise eine ästhetische, wird herabgesetzt und negiert. Betrachtet man die Figurenkonstruktion von Prinzessin Diana in den Publikumszeitschriften, fällt jedoch auf, dass es zumeist nicht gelingt, dominante Lesarten herauszuarbeiten. Vielmehr scheint die Konstruktion darauf angelegt zu sein, verschiedene Lesarten der Texte sowie Perspektiven auf die Figur gleichberechtigt anzubieten und die Entscheidung dem Leser zu überlassen, welche er letztendlich realisiert.¹⁴ Die Art, wie ein Text gelesen werden soll, ist zwar von den Produzenten vorgezeichnet, den Rezipienten populärer Texte stehen jedoch mehrere Lesarten zur Verfügung. Diese strukturelle Offenheit ist von vornherein angelegt und deshalb eine Leistung des Textes. Die Aktivität der Rezipienten scheint deshalb vor allem darin zu liegen, aus dem von den Publikumszeitschriften angebotenen reichhaltigen, vielschichtigen und komplexen Angebot an Bedeutungspotenzialen, die für den eigenen Alltag sowie die eigene soziale Situation relevanten auszusuchen und zu realisieren.

„Leute“, die von Bedingungen der Unterordnung bestimmt sind. Alltagskultur kann man demnach am Besten durch Metaphern des Kampfes oder als Antagonismus beschreiben: „These antagonisms, these clashes of social interests (...) are motivated primarily by pleasure: the pleasure of producing one’s own meanings of social experience and the pleasure of avoiding the social discipline of the power-bloc“ (Fiske 1989, S. 47). Ein weiterer Nachteil dieses Modells ist deshalb, dass die Mitglieder des ‚Power-Blocs‘ damit von der Teilhabe an Populärer Kultur ausgeschlossen werden.

¹³Wobei offen bleibt, wie diese ‚hineingeschmuggelt‘ werden. Im Fall des Stars Madonna scheint die Antwort für Fiske einfach zu sein: von Madonna selbst, weil ihr als Frau in Fiskes Modell automatisch eine Gegenposition zum patriarchalen, kapitalistischen System zugeteilt wird. Fiskes ideologiekritische Position ist deshalb selbst ideologisch, weil er Frauen keine Teilhabe am sogenannten Machtblock zugesteht. Der weitere Verlauf von Madonnas Karriere, ihr kommerzieller Erfolg zeigt jedoch sehr deutlich, dass dies nicht so ist (vgl. Fiskes Analyse zu Madonna 2000 [1989]).

¹⁴In der *Neuen Post* wird beispielsweise die Perspektive der älteren Queen sowie die der jüngeren Diana gleichberechtigt angeboten (vgl. Kapitel III.2).

Gripsruds (1992) ästhetische Analyse der Boulevardpresse zeigt dagegen, dass ihre Faszination in der Verwendung einer bestimmten Erzählform liegt, denn die zumeist kritisierten Merkmale wie das Bevorzugen von Sensationen und Personalisierung werden durch den Bezug zum melodramatischen Modus verständlich. Die Erzählweise der Unterhaltungspresse ist nach Gripsrud populär, weil sie eine Weigerung darstellt, sozialen Wandel anders als in privaten Kontexten und emotionalen Begriffen zu verstehen. Dieser fruchtbare Analyseansatz wird jedoch von Gripsrud nicht weiter verfolgt, denn auch diese Arbeit bleibt typisch für die gesamte Auseinandersetzung mit den Erzählstrategien der populären Presse, die die Charakteristika dieses Mediensegments (gleichgültig, ob positiv oder negativ) nur in Bezug auf die Ideale des seriösen Journalismus' konzipiert. Unberücksichtigt bleibt dabei, dass viele Unterhaltungsmagazine wie beispielsweise auch *Neue Post* und *Bunte* nicht den Anspruch und auch nicht die Funktion haben, ihre Leser umfassend politisch zu informieren (vgl. Kapitel III.3). Die Frage nach den eigenen Zielen und Ansprüchen der Unterhaltungspresse wird jedoch aufgrund der zumeist negativen Bewertung nicht gestellt. Um die Bedeutung der Medienfigur Lady Diana für die Leser der Zeitschriften zu verstehen, ist es jedoch notwendig, die Publikumszeitschriften in ihrer Hauptfunktion – der Unterhaltung – ästhetisch ernst zu nehmen und sie auf diese Weise in literarischen und dramatischen Erzähltraditionen einzuordnen und sie nicht mehr ausschließlich in politischen oder sozialen Kontexten zu verorten.

2. Vorgehensweise und Zielsetzung der Arbeit

2.1. Die Medienfigur Prinzessin Diana

In dieser Arbeit wird das Material in seiner gesamten Breite zur Kenntnis genommen und die vielfältigen Rahmungen, Konnotationen und Entwicklungen berücksichtigt, die es zu bieten hat. Auf diese Weise wird es möglich, die Vielschichtigkeit und Komplexität der von der Unterhaltungspresse angebotenen Medienfigur Diana zu erkennen und zu analysieren. Dazu gehört, dass man den Leser¹⁵ auf ästhetischer Ebene ernst nimmt, sich in ihre Rolle versetzt und sich dem Material aus Rezeptionsperspektive nähert. Diese Arbeit wird die Medienfigur Diana daher als Phänomen der Unterhaltung ästhetisch konzipieren.¹⁶ Ihre Geschichte wird in den Publikumszeitschriften in einer bestimmten Form – im melodramatischen Modus – sowie entlang tradierter Erzählmuster und Motive erzählt. Um die Bedeutungspotenziale der Motive, kulturellen Klischees und Zeichen herauszuarbeiten, die die Medienfigur Diana in der Konstruktion der

¹⁵ In dieser Arbeit wird die männliche Form immer dann benutzt, wenn der abstrakte, implizite Leser gemeint ist. Sollen dagegen konkrete Leser- und Leserinnen bezeichnet werden, so dass das Geschlecht als soziale Kategorie eine wichtige Rolle spielt, wird dies kenntlich gemacht, indem beispielsweise nur die weibliche Form gebraucht wird oder explizit beide Formen.

¹⁶ Vgl. Hügel 1993.

Publikumszeitschriften konstituieren, bedarf die Analyse der Texte, in denen sie konstruiert wird, eines differenzierten hermeneutischen Analyseverfahrens. Es reicht nicht aus, zu erkennen, *dass* traditionelle Motive im Zeitschriften-Image auftauchen, beispielsweise die Märchenzuschreibungen. Es muss darüber hinaus gezeigt werden, *wie* diese Muster in die Erzählung eingebunden werden, welche Variationen und neuen Bedeutungen sich durch den Zusammenhang ergeben, in dem sie verwendet werden.

In dieser Arbeit wird deshalb der Fundus des populären Wissens herausgearbeitet, auf den die Unterhaltungspresse die Medienfigur bezieht (Kapitel III.V). Vor dieser Folie lässt sich erst zeigen, dass die Medienfigur Prinzessin Diana eine Variante einer Figur mit langer Tradition ist, die sich auf einen Kern reduzieren lässt: die Gefangene im goldenen Käfig. Diese Figur ist eng verbunden mit dem Motiv des Vogels im Käfig, einem tradierten Motiv unserer Kultur. Zentraler Bezugspunkt der Publikumszeitschriften ist dabei die Geschichte Kaiserin Elisabeths von Österreich wie sie in der populären Filmtrilogie von Ernst Marischka (1955-57) erzählt wird und wie sie Romy Schneider dargestellt hat. Diese stellt eine Variation der Figur der Gefangenen im goldenen Käfig dar, die im Kontext der Fünfziger Jahre populär war. Nur vor dem Hintergrund der kulturhistorischen Entwicklung der Figur der Gefangenen wird es möglich, die Version, die mit Prinzessin Diana in den Publikumszeitschriften erzählt wird als *zeitgenössische* Variation zu erkennen. Hermeneutik wird deshalb in dieser Arbeit nicht wie bei der ‚objektiven Hermeneutik‘ nur als eine Technik der Textanalyse aufgefasst, sondern wie Gadamer sie verstanden hat, als eine Theorie, die zum Bewusstsein bringt, was sonst nur unbewusst geschieht:

„Das Verstehen ist selber nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken, sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart beständig vermitteln. Das ist es, was in der hermeneutischen Theorie zur Geltung kommen muß, die viel zu sehr von der Idee eines Verfahrens, einer Methode beherrscht ist.“ (Gadamer 1975 [1960], 274f)

Auf diese Weise lässt sich zeigen, wie die Zeitschriften tradierte Erzählmuster nutzen, um aus einer historischen Person eine neuartige populäre Medienfigur – und eben keine unhistorische Märchenfigur – zu gestalten, die sich auf den jeweiligen zeitgenössischen historischen und kulturellen Kontext bezieht.

Die Konstruktion der Medienfigur ist zudem abhängig von ihrem jeweiligen publizistischen Umfeld. Jede Zeitschrift präsentiert bezogen auf ihr eigenes Zielpublikum eine andere Variante der Figur der Gefangenen. Jede dieser Variationen ist komplex und bietet den Rezipienten auf mehreren Ebenen Bedeutungen und verschiedene Perspektiven an. Erst in dieser medialen und ästhetischen Umformung (und nicht als historische Person) erhält die Medienfigur Prinzessin Diana ihre Bedeutungspotenziale für ein Massenpublikum. Für das Verständnis der verschiedenen Variationen der Figur ist es notwendig, das Medien-Image der Zeitschriften herauszuarbeiten. Vor diesem Hintergrund kann zum einen gezeigt werden, wie die Medien die Figurenkonstruktion

nutzen, um sich auf dem Markt und bei ihrem Zielpublikum zu profilieren. Zum anderen wird deutlich, wie die Figur bezogen auf die Zielgruppe der jeweiligen Zeitschrift ausgeformt wird, beispielsweise werden jeweils andere Erzählstrategien und Erzählperspektiven eingesetzt und die Selbstdarstellungen der Figur unterschiedlich gedeutet. Für die Analyse wurden deshalb drei Medien mit unterschiedlichen Zielgruppen ausgesucht. Die *Neue Post* ist eine typische Vertreterin der Regenbogenpresse. Sie bedient ein weibliches und in der Mehrheit älteres Publikum, mit eher geringem Einkommen. Die *Bunte* gehört als Hochglanzmagazin zum Segment der gehobenen Unterhaltungspresse. Das Zielpublikum ist zwar wie in der *Neuen Post* vorherrschend weiblich, jedoch jünger und verfügt über ein höheres Einkommen. Der *Stern* ist Teil der seriösen Presse, er ist intellektueller und im Unterschied zu den anderen beiden Zeitschriften politisch ausgerichtet, ist jedoch im Kern auch ein Unterhaltungsmagazin. Die Zielgruppe des *Stern* verfügt im Durchschnitt (im Vergleich zu jenen der *Bunte* und *Neue Post*) über eine höhere Schulbildung und ein höheres Einkommen, und es überwiegen die männlichen Leser.¹⁷ Bei der Analyse der Figurenkonstruktion von Prinzessin Diana in den Publikumszeitschriften werden auf diese Weise die unterschiedlichen Interessen und Ziele der drei Medien berücksichtigt (Kapitel III.3). Die Konstruktion der Medienfigur und ihre vielfältigen Funktionen werden bezogen auf das – in Statistiken erfasste – Zielpublikum der jeweiligen Zeitschrift untersucht, auf deren Alltag bezogen die Figur ausgeformt wird.

Die Medienfigur Prinzessin Diana wird in dieser Arbeit weder als Produkt der Medien, noch allein als Projektion der Wünsche der Leserschaft aufgefasst.¹⁸ Theoretischer Rahmen bildet die Vorstellung, die populäre Kultur als Prozess konzipiert: Wenn Unterhaltung „weder vom Objekt noch vom Produzenten noch vom Rezipienten noch vom Medium her allein bestimmt werden kann“ (Hügel 1993, 121), lassen sich die Wirkungsmechanismen des Populären nur erschließen, wenn das Ineinandergreifen von Rezeption und Produktion berücksichtigt wird. Bei der Analyse einer populären Medienfigur kommt eine dritte Größe hinzu, denn auch die Medienfigur ist durch ihre Selbstdarstellungen und Leistungen an der Produktion aktiv beteiligt. Daher wird in dieser Arbeit sowohl die Imagekonstruktion der Figur durch die Medien (Kapitel III.1-4) als auch das populäre Wissen (Kapitel III.5) sowie die Alltagsanbindung und Rezeptionsgratifikationen (Kapitel IV) untersucht, die beide sowohl den Kontext der Rezeption, als auch den der Produktion in den Blick nehmen. Denn die Publikumszeitschriften kennen den Alltag ihrer Leser und richten die Figurenkonstruktion darauf aus. Schließlich werden auch die Werke und Leistungen konzipiert, die die Prinzessin selbst abliefert (Kapitel V). Bei der Analyse wird auf diese Weise die wechselseitige Abhängigkeit dieser drei Faktoren im Imageprozess verdeutlicht, so dass gezeigt werden kann wie

¹⁷Die Reichweite der Zeitschriften: Die *Bunte* erreicht monatlich ca. 4,72 Millionen Leser und Leserinnen (MA 95), die *Neue Post* 2,14 Mio. (MA 99II) und der *Stern* 7,77 Mio (G+Jmedia.de, 2002). Vgl. zur Einordnung der Zeitschriften Kapitel III.3.

¹⁸Als typisch für diese Sichtweise kann Seeßlens Beschreibung der Prinzessin als „leere Projektionsfläche, ein blond polierten Spiegel für jedes aktuelle Selbst-Design“ (1998, 33) gelten. Die Figur wird in dieser konzipierten Leere nur noch zum Anlass für die Selbstgespräche der Leser.

Publikumsinteressen, Medien und Medienfigur bei der Konstruktion einer Medienfigur untrennbar zusammen wirken. Die Arbeit ist historisch angelegt und berücksichtigt die gesamte Karriere der Medienfigur Prinzessin Diana. Denn erst durch die Darstellung der *gesamten* Entwicklung der Figur in den unterschiedlichen Zeitschriften (Kapitel III.6) lässt sich zeigen, an welchen Stellen die Medienfigur die von der Presse angelegten Erzählmuster erfüllt, an welchen sie diese erneuert und verändert hat und wie gerade die unerwarteten Wendungen und Brüche in der Biografie der Prinzessin zu ihrer außergewöhnlichen Popularität geführt haben. Gezeigt wird auf diese Weise, wie eine neuartige Version der tradierten Figur der Gefangenen im goldenen Käfig entsteht, die sich auf den kulturellen und gesellschaftlichen Kontext der 1980er und 1990er Jahre bezieht.

2.2. Der Star Prinzessin Diana

Prinzessin Diana wird in den Publikumszeitschriften als eine besonders interessante Version der Gefangenen im goldenen Käfig konstruiert und dadurch populär. In einigen Phasen ihrer Entwicklung, die Höhepunkte ihrer Mediengeschichte darstellen, wird jedoch deutlich, dass die Popularität der Prinzessin auch andere Ursachen hat. In den 1980er Jahren wird Prinzessin Diana beispielsweise aufgrund ihres Erfolgs als Repräsentantin Großbritanniens in der *Bunte* zu einem Symbol der konservativen Wende in Deutschland und wegen ihrer Leistungsbereitschaft als Leitbild präsentiert (vgl. *Bunte* 41, 1985). Durch ihr ungewöhnlich offenes Interview bei der *BBC* nach der Trennung von Prinz Charles wird sie 1995 dagegen als starke Frau präsentiert, die ihre Stärke daraus bezieht, dass sie ihre Schwächen und Fehler zugeben kann. Für die *Bunte* repräsentiert die Prinzessin zu diesem Zeitpunkt einen Wertewandel, der sich in den 1990er vollzieht: Nicht mehr das bedingungslose Einpassen in gesellschaftliche Rollen und Traditionen ist gefragt, sondern Selbstverwirklichung und das Ausdiskutieren der Rollenkonventionen (vgl. dazu insbesondere *Bunte* 49, 1995 sowie 2, 1996). In der Konstruktion der Zeitschriften verdichten sich die Fotos der lächelnden Prinzessin bei ihren zahlreichen offiziellen Auftritten und Auslandsreisen in den 1980er Jahren zu kulturellen Symbolen, mit denen die Zeitschriften einen gesellschaftlichen Wertewandel hin zu mehr Leistungswillen darstellen. Die Aufnahmen der rollschuhfahrenden Prinzessin im Park werden in den 1990er Jahren dagegen als Zeichen ihrer individuellen und zeitgemäßen Interpretation der Prinzessinnenrolle gedeutet (im Gegensatz zum konservativen Repräsentationsstil der Queen) und als Leitbilder für einen individuelleren Umgang mit den Ansprüchen gesellschaftlicher Rollen präsentiert (vgl. *Bunte* 2, 1996). In solchen herausragenden Punkten ihrer Mediengeschichte weisen die Bilder der Prinzessin nicht mehr auf die Person Prinzessin Diana zurück. Als kulturelles, verdichtetes Zeichen und Symbol ihrer Zeit wird sie zu einem Star.

In der Forschung wird zwischen Medienfigur und Star nicht oder nur ungenau unterschieden, auch weil die angemessenen Kriterien zumeist fehlen. Es wird zwar meistens erkannt, dass Stars mehrdeutige Zeichen sind und nicht als Personen ihre gesellschaftlichen Funktionen übernehmen

(Dyer 1979, 1986; Lowry und Korte 2000). Die Frage aber, ob jede Medienfigur auch ein Star ist und wie Stars von anderen Formen öffentlicher Repräsentation, beispielsweise von Medienfiguren oder Berühmtheiten (*celebrities*) unterschieden werden können, wird nur selten gestellt. Am Beispiel der wechselhaften und langjährigen Mediengeschichte Prinzessin Dianas lässt sich zeigen, wie und warum aus der Medienfigur an manchen Punkten ihrer Geschichte in der Konstruktion der Publikumszeitschriften ein Star geworden ist. Als Grundlage dieses Vorhabens dient die angemessene Konzeption der Leistungen und Werke der Prinzessin, denn konstitutiv für Stars ist, dass bei der Rezeption eine Einheit von Image und Werk hergestellt, Image und Werk nur zusammen rezipiert werden können. In dieser Einheit werden Stars zu kulturellen Symbolen und Orientierungsbilder für den Einzelnen (vgl. Hügel 2002). In der Forschung wird die Figur Prinzessin Diana jedoch auch deshalb als substanzlos abgewertet, weil sie als Star ohne Leistung gedeutet wird. Die symbolischen Aufgaben einer Prinzessin in einer konstitutionellen Monarchie werden entweder von vorneherein nicht als Leistungen anerkannt oder nicht adäquat konzipiert (vgl. deWeck 1997, Seeßlen 1998, Jentz und Peters 1998, Rössler 1999, Wieland 1998). Um Prinzessin Dianas Leistungen und ihr Werk herauszuarbeiten, ist es deshalb notwendig die Frage zu beantworten, welche Aufgaben und gesellschaftlichen Erwartungen mit der Prinzessinnenrolle verbunden sind, d.h. sie zum einen als politische, zum anderen als kulturelle Rolle in den Blick zu nehmen. In den Publikumszeitschriften treffen die Rollendarstellungen auf unterschiedliche Idealvorstellungen von einer Prinzessin, die sich in Bezug auf die jeweiligen Zielgruppen der Publikumszeitschriften konstituieren. Die Rolle wird von Diana dargestellt und interpretiert, die Unterhaltungspresse beurteilt und gleicht diese Darstellungen mit ihren eigenen Vorstellungen immer wieder neu ab. Auch die Bewertung der Rollendarstellungen und Leistungen der Prinzessin erweisen sich deshalb als abhängig vom publizistischen Umfeld und werden daher in der Arbeit nach Zeitschriften getrennt konzipiert (Kapitel V)

Eine Ursache für die zunehmende Popularität und das wachsende Interesse der Öffentlichkeit an der Figur Prinzessin Diana lässt sich darin finden, dass ihr Image widersprüchlicher, komplexer und konfliktreicher wurde und sich in immer mehr und sehr unterschiedliche gesellschaftliche Diskurse einbauen ließ – dies gehört zu den Bedingungen und zu den Folgen des Prozesscharakters, in dem das Starimage entsteht (vgl. Hügel 2002).¹⁹ Als leistungsbereite Prinzessin wird sie in den Achtziger Jahren in der *Neuen Post* und in der *Bunte* als Leitbild präsentiert, doch im *Stern* werden diese Leistungen nicht anerkannt und erhalten deshalb wenig Aufmerksamkeit. Erst durch ihre Rebellion gegen die traditionellen Forderungen des britischen Königshauses, wird sie auch für den intellektuelleren und politisch liberal ausgerichteten *Stern* zu einer Figur, mit der sich Diskurse darstellen lassen, die für dieses Mediensegment relevant sind – z.B. wird sie Anfang der Neunziger als Symbol der Erneuerung einer konservativen Institution

¹⁹Dass Starimages widersprüchlich und konfliktreich sind, wird in der Starforschung vielfach beobachtet (Dyer 1979, 1986; Staiger 1997, Lowry und Korte 2000).

präsentiert (vgl. *Stern* 12, 1991). Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung wird es möglich zu erkennen, weshalb der Zeitpunkt des Todes den Höhepunkt in der Popularität der Prinzessin darstellt: Er stellt sowohl einen der melodramatischen Höhepunkte in der Konstruktion der Medienfigur als Gefangene dar und ist gleichzeitig ein Moment, in dem sich medienethische, feministische und politische Diskurse am Beispiel der Prinzessin entzünden. Sie wird gleichzeitig als moderne Ikone der Barmherzigkeit als auch zu einem Symbol der Selbstverwirklichung sowie der Individualisierungsprozesse der Neunziger Jahre interpretiert und damit für immer mehr Teilöffentlichkeiten (beispielsweise auch für das Feuilleton oder den wissenschaftlichen Diskurs) relevant. Am Beispiel der Analyse des Stars Prinzessin Diana lässt sich deshalb zum einen zeigen, was sich verändert, wenn man statt einer Medienfigur einen Star rezipiert. Darüber hinaus kann gezeigt werden, welche gesellschaftlichen Diskurse in den jeweiligen Zeitschriften mit der Figur Prinzessin Diana dargestellt und verhandelt werden und wie dies zu ihrem außergewöhnlichen Erfolg geführt hat. Die Analyse der Entwicklung des Stars Diana (wie auch auf anderer Ebene die Medienfigur als zeitgenössische Variante) wird auf diese Weise auch Aufschluss geben über die Mentalitätsgeschichte der 1980er und 1990er Jahre (Kapitel V).

Die Auseinandersetzung mit der Image- und Starkonstruktion von Prinzessin Diana lässt erkennen, dass nicht jede populäre Medienfigur notwendig auch ein Vorbild und Idol ist, wie in der Forschung häufig angenommen wird (Adorno und Horkheimer 1969, Marcuse 1967, Löwenthal 1944, Boorstin 1987, Strobel und Faulstich 1998). Prinzessin Diana eignet sich nur an wenigen Stellen ihrer Karriere für eine idealisierende Rezeption, denn sie wird in langen Phasen ihrer Entwicklung in den Publikumszeitschriften negativ beurteilt und ist dennoch eine populäre Figur.²⁰ Auffällig ist zudem, dass die Zeitschriften dem Leser eine der Figur überlegene Perspektive einräumen, so dass er die Möglichkeit hat, die Situationen und Konflikte der Figur aus einer übergeordneten Ebene zu beurteilen. Es ist deshalb zu vermuten, dass die Attraktivität der Figuren der Unterhaltungspresse eher darin liegt, dass die Position und damit der Alltag des Lesers eine Aufwertung erfährt. Nur in den kurzen Phasen, in denen die Prinzessin aufgrund ihrer Leistungen auch zum Star wird, wird sie in den Zeitschriften auch als Leitbild präsentiert. Aber auch in diesen Momenten eignet sich Prinzessin Diana als Figur der Unterhaltung nur begrenzt zum Vorbild, dazu wird sie von den Zeitschriften zu widersprüchlich und vieldeutig konstruiert, so dass es kaum möglich wird, von der Präsentation der Figur in den Zeitschriften konsistente Verhaltensanweisungen abzuleiten (vgl. Hügel 2002). Eines der Ziele dieser Arbeit ist deshalb, einen Beitrag zu einem differenzierteren Blick auf populäre Figuren zu leisten, indem Kriterien herausgearbeitet werden, um zwischen Stars, Medienfiguren und Berühmtheiten (*celebrities*) unterscheiden zu können und um davon ausgehend ihre Konstruktions- und Rezeptionsweisen

²⁰In der *Neuen Post* wird Prinzessin Diana beispielsweise nach der Veröffentlichung des Enthüllungsbuches von Andrew Morton *Diana – ihre wahre Geschichte* (1992) bis zum BBC-Interview (1995) zu einer zumeist negativ als rachsüchtig und egoistisch charakterisierten Figur und sie bleibt dennoch eine populäre Figur über deren Entwicklung fast wöchentlich berichtet wird.

angemessener zu konzipieren.

2.3. Charakteristiken der Imagekonstruktion

Dass Images nicht mit den historischen Personen gleichzusetzen sind, die sie repräsentieren, wird in den meisten Arbeiten betont (vgl. Dyer 1999 [1979], Lowry und Korte 2000). Dennoch ist das Verhältnis zwischen historischer Person und ihrer Medienfigur bisher nicht ausreichend geklärt worden. Dass Medienfiguren und Stars trotz ihrer offensichtlichen Konstruiertheit nicht als fiktionale Figuren erscheinen und wahrgenommen werden, wird in der Forschung zum einen ihrer Existenz in den fotografischen Medien zugeschrieben und zum anderen den Strategien der Kulturindustrie, ihre Konstruktion durch eine „Rhetorik der Authentizität“ zu beglaubigen, die sich durch Vermittlung von Privatheit, Vorsatzlosigkeit sowie Unkontrolliertheit auszeichnet (vgl. Dyer 1991). Diese Annahme impliziert jedoch, dass es den Medien gelingt, ihr Publikum zu täuschen, so dass diese nicht erkennen können, dass es sich bei Medienfiguren und Stars um Konstruktionen und nicht um die ‚wirklichen‘ Personen handelt. Am Beispiel der Imagekonstruktion von Prinzessin Diana in den Publikumszeitschriften wird dagegen deutlich, dass die Medienfigur durch verschiedene Distanzierungstechniken, durch eine vieldeutige und widersprüchliche Präsentation in der Schwebelage zwischen Ernst und Unernst gehalten wird: die Berichte über die Figur *könnten* wahr sein, es könnte sich bei den Berichten aber auch nur um Erfindungen der Presse handeln. Der Leser wird mit Absicht im Unklaren gelassen, ob das, was er wahrnimmt ernst oder nur eine Medienkonstruktion und damit als bedeutungslos anzusehen ist, denn nur auf diese Weise kann der Unterhaltungsvorgang in Gang kommen (vgl. Hügel 1993).

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Person und Figur scheint sich vielmehr auf eine andere Weise zu stellen. Die Analyse der Imagekonstruktion lässt erkennen, dass es den Medien gelingt, in den meisten Phasen der Mediengeschichte die Figur unabhängig von der Person zu konstruieren: Die Person ist durch ihre Biografie, ihre Selbstdarstellungen und Leistungen an der Imagekonstruktion beteiligt, aber die Presse nutzt die Vieldeutigkeit der Körpersprache, um die Figur für ihre eigenen Kontexte auszurichten. Ausschlaggebend für die Imagekonstruktion scheinen folglich die Eigeninteressen der Medien zu sein, die Zielgruppen, die sie mit der Figur ansprechen sowie die Images, die sie von sich selbst vermitteln wollen. Hier könnten Ursachen dafür gefunden werden, weshalb Images zumeist als festgelegt und starr empfunden und beispielsweise treffend als „maßgeschneiderte Zwangsjacke“ (Robert Lembke) bezeichnet oder wie in dieser Arbeit gezeigt wird, oft als ‚Gefängnisse‘ wahrgenommen werden (Kapitel III.5.3).

Dennoch scheint dies nicht für alle Momente der Mediengeschichte von Prinzessin Diana zu gelten. Als Morton 1992 eine enthüllende Biografie vorlegt, die sich auf Aussagen enger Freunde der Prinzessin berufen konnte, wurde deutlich, dass die Figur, die bisher unter dem Namen

Prinzessin Diana bekannt war, nicht die ‚wirkliche‘ Diana ist. Dieser Text störte die bisherige Imagekonstruktion der Zeitschriften so sehr, dass es zu einem Imagewechsel kam, streng genommen kann man sogar von der Konstruktion einer neuen Figur sprechen. Beispielsweise wurde in der *Neuen Post* statt wie bis dahin eine leidende, sich für ihr Volk und für ihre Familie aufopfernde Prinzessin eine selbstverliebte Figur konstruiert, die bereit ist alles zu tun, damit die Medien ein positives Bild von ihr veröffentlichen (vgl. Kapitel III.6.2.). Zu diesem Zeitpunkt erscheint die Imagekonstruktion nicht unabhängig von der Realität der Person, so dass zu vermuten ist, dass es zwei verschiedene Arten von Imagetexten gibt: Erstens Texte, die ein Erzählmuster oder Stereotyp unabhängig von der Person variieren. Dies geschieht zwar mit den Fotografien der Person, diese werden jedoch von der Presse verschieden gedeutet und für die eigenen Kontexte passend ausgewählt. Zweitens, Texte, die sich weder ignorieren, noch – wie beispielsweise die Körpersprache – für die eigenen Zwecke umdeuten lassen und auf diese Weise die bisherige Imagekonstruktion in der Presse stören und zu einem neuen Image führen. Solche Texte scheinen sich durch Eindeutigkeit auszuzeichnen: Im Fall der veröffentlichten Biografie erfolgte der Imagebruch erst nachdem erwiesen war, dass Prinzessin Diana persönlich an dem Buch mitgearbeitet hat und es sich auf diese Weise um von ihr autorisierte Aussagen handelt. Weitere Beispiele solcher eindeutiger Momente könnten die Scheidung sein und insbesondere der plötzliche Unfalltod.

Die differenzierte Analyse der Figurenkonstruktion von Prinzessin Diana in den Zeitschriften führt deshalb auch zu einem besseren Verständnis des Verhältnisses zwischen Image und historischer Person. Diese ist dabei, dass bei der Imagekonstruktion keine fiktionale Figur entsteht, weil es Brüche in der Konstruktion eines Images gibt, die nicht unabhängig von der historischen Person konstruiert werden können. Bei der Analyse der wechselhaften Mediengeschichte von Prinzessin Diana werden in dieser Arbeit solche Bruchstellen herausgearbeitet. Dabei soll dargestellt werden, was diese kategorial anderen Imagetexte auszeichnet, welche Folgen sie für die Konstruktion und Rezeption von Medienfiguren haben und mit welchen Strategien diese Imagebrüche von der Presse in die weitere Entwicklung eingepasst werden – ohne die bisherige Imagekonstruktion dabei völlig zu zerstören und die Geschichte der Figur weiter erzählen zu können.

II. Prinzessin Diana als Forschungsproblem

1. Prinzessin Diana als Mythos – kulturkritische Ansätze

Die kulturkritische Auseinandersetzung mit Lady Diana und den Reaktionen auf ihren Tod wird im Feuilleton und in der Kulturkritik unter dem Begriff ‚Mythos‘ geführt. Zugrunde liegt dieser Auseinandersetzung die Prämisse, dass Prinzessin Dianas Popularität sowie die Reaktionen auf ihren Tod weder aufgrund der Leistungen der Person noch aufgrund der Leistungen der Figur heraus zu erklären seien, denn diese werden von vorneherein als banal, leer und nichtssagend abgewertet (de Weck 1997, Seeßlen 1998, Wieland 1998, Jentz und Peters 1998, Meckel 1999, Rössler 1999). So beginnt Roger de Wecks Leitartikel zum Tod der Prinzessin unter dem Titel „Mythos als Ware“ (1997, 1) in der Wochenzeitschrift *Die Zeit* damit, Lady Dianas Bedeutungslosigkeit zu postulieren: „Sie wollte ‚Königin der Herzen‘ sein, aber außer dieser Wendung, die ihr ein Berater in den Mund legte, wird wenig bleiben von dem, was Prinzessin Diana gesagt oder geschrieben hat“ (ebd.). Für Sibylle Peters und Janina Jentz verdecken die vielen Biografien, die nach Prinzessin Dianas Tod erschienen sind, nur mühsam die „ausgesprochene Farblosigkeit der Diana Spencer/Windsor, die sich, so läßt sich vermuten, ebenso wenig durch Extravaganz auszeichnete, wie durch einen ausgeprägten eigenen Willen oder besondere Intelligenz“ (Jentz und Peters 1998, 84). Als Beleg für solche Behauptungen dient dabei häufig der Witz eines Journalisten des britischen *Observer*, man müsste die ehemalige Princess of Wales gießen, wäre ihr Intelligenzquotient um einige Punkte niedriger ausgefallen (ebd., auch Wieland 1998, 11, Rössler 1999, 128). Da Prinzessin Dianas Popularität aus kulturkritischer Perspektive nicht auf objektivierbaren Leistungen zu beruhen scheint, werden die Reaktionen auf ihren Tod mit ihrer medialen Konstruktion als Mythos begründet. Es herrscht Konsens darüber, dass die übermäßigen Reaktionen allein auf die Fähigkeit der Unterhaltungspresse zurückgeführt werden kann, beliebig Mythen zu produzieren und die Rezipienten damit zu täuschen.

Der Begriff Mythos wird in dieser Diskussion zum einen in seiner Bedeutung als unwahre Geschichte genutzt. So wirft de Weck den populären Medien, den „Mythenfabrikanten“ (1997, 1) vor, dass sie aus den Bildern, die Prinzessin Diana lieferte, „eine schlichte, attraktivere Ersatz-Realität“ (ebd.) gestaltet haben, bei der die Person Diana kaum noch eine Rolle spielte: „nach und nach verwirkte die Prinzessin von Wales das Recht an ihrem eigenen Gesicht“ (ebd.). Georg Seeßlen geht noch einen Schritt weiter; in seiner Interpretation ist Prinzessin Diana nicht mehr ein Mythos, sondern ein „Meta-Mythos“ (1999, 21). Lässt sich der Mythos demnach noch entmythisieren, weil er sich auf reale Ereignisse bezieht (wie sich beispielsweise der Mythos des Western auf die reale Eroberung des amerikanischen Westens durch die Siedler zurückführen lässt), bildet der Meta-Mythos nach Seeßlen nur noch ein selbstreferentielles System. Er ist eine

Medienkonstruktion, die sich nur noch auf andere Bilder, nicht mehr auf reale Ereignisse bezieht. In seinem Zentrum herrscht semiotische Leere, „ganz einfach nichts“ (ebd., 23). Hier zeichnet sich ab, wie bereichernd es sein wird, die Analyse der Medienfigur Prinzessin Diana nicht nur auf das nach dem Tod veröffentlichte Material zu stützen, das die Bilder ihres Lebens als Nachruf neu veröffentlicht, sondern auch die Entwicklung ihrer 16jährigen Mediengeschichte einzubeziehen. In diesem Zusammenhang können die Veröffentlichungen nach dem Tod als eine Entwicklungsphase der Figur gedeutet werden. Eine solche Perspektive zeigt, dass die Figur nicht nur von den Medien, sondern in einem komplexen Prozess konstruiert wird, an dem Prinzessin Dianas Selbstdarstellungen beteiligt sind. Die Prämisse, die Figur sei inhaltsleer und nur standardisiertes Produkt der Medienindustrie, verwehrt jedoch den Zugang zu analytisch fundierten Ergebnissen. Die Folge ist eine Abwertung der Rezipienten, die einmal mehr als manipulierbare Masse konzipiert werden. Ihnen wird unterstellt, dass sie von einem glanzvollen, aber substanzlosen „Meta-Mythos“ verblendet werden.²¹

Zum anderen wird die Medienfigur Prinzessin Diana mit dem Begriff Mythos als bildhaft und irrational im Gegensatz zum argumentativen, begrifflichen Logos abgewertet. Kritisiert wird auf diese Weise der fehlende Wille der Unterhaltungspresse, die komplexe Realität „richtig“ (de Weck 1997, 1) darzustellen. „Wir sind im Zeitalter des Fernsehens, das nach Bildergeschichten giert und mithin erfüllt ist vom audiovisuellen Haß auf alles Begriffliche, weil Begriffliches nicht darzustellen ist“ (ebd.). Was Ansatzpunkt sein könnte für die Analyse, wird durch die Herabsetzung des Mythos’ zum defizitären Logos wieder zunichte gemacht. Würde man die bildhafte, offene Erzählweise des Mythos’ als eigenständige Wissensorganisation begreifen, könnten von hier aus wichtige Fragen für die Analyse gefunden werden. Es könnte beispielsweise gefragt werden, auf welche Bedürfnisse und Interessen der Menschen die Geschichten antworten, die mit der Medienfigur Prinzessin Diana erzählt werden. Zudem ließen sich von hier aus Fragen nach den kollektiven Erzählmustern stellen, auf die bei der Konstruktion zurückgegriffen wird. Die Erzählweise des Mythos’ wird jedoch nur negativ als Verfehlen gegenüber einem – unkritisch verwendeten – Vernunftbegriff gelesen.

Die Literaturwissenschaftlerinnen Sybille Peters und Janina Jentz (1998) nutzen den Begriff Mythos dagegen in seiner Bedeutung als sinnstiftende, kollektive Erzählung. Sie vertreten die These, dass erst die Geschichte von der Schuld und Sühne der Medien dem Tod der Prinzessin mythischen Charakter verleiht und auf die von der Gesellschaft als Bedrohung empfundene Sinnlosigkeit des Todes antwortet und ihr Bedeutung verleihe. Darin liegt ihrer Meinung nach die Ursache dafür, dass sich diese Version der Geschichte durchsetzt, auch wenn noch andere, zum

²¹Seeßlen formuliert seine Überzeugung, wie das Ereignis richtig zu beurteilen wäre, folgendermaßen: „Ein vollkommen triviales Geschehen, das zur metaphorischen Erhabenheit gewiß nicht mehr taugt als der Herztod von Bauer Hallmeier auf seinem Traktor an einem nebligen Novembertag“ (Seeßlen 1998, 23). Die satirische Überspitzung dieser Aussage mildert jedoch nur ungenügend die Konsequenzen dieser Aussage ab: Abwertung der Rezipienten, die nicht erkennen, dass sie ihre Gefühle am falschen Objekt (einem trivialen Ereignis, einer leeren Projektionsfläche) ausleben.

Teil profanere Interpretationen der Unfallursache kursieren. Die Geschichte von der Schuld der Medien funktioniert ihrer Meinung nach in der Form der Tragödie, in der das Publikum aufgrund seiner Mitschuld am Tod der Prinzessin zum Mitspieler wird. Es sei eine aktive Beteiligung, die zu einem selbstverstärkenden Kreislauf und zu Massenhysterie führe:

„Das Gefühl der Mitschuld verstärkt die Trauer, die trauernde Anteilnahme ist ihrerseits aber wieder auf Bildmaterial angewiesen, in dessen Produktion und Rezeption die Schuld sich selbst reproduziert. So verstärken sich Trauer und Schuld gegenseitig bis in jene Massenhysterie, die auf den Straßen Londons und vor den Fernsehern der Welt zu beobachten war.“ (ebd., 39)

Problematisch an dieser Interpretation ist, dass Peters und Jentz ihre Version des Diana-Mythos' absolut setzen, ohne zu berücksichtigen, dass es Teilöffentlichkeiten gibt, in denen die Bedeutung des Todes anders interpretiert wurde. In der Regenbogen- und in der Boulevardpresse (so in der *Bunte* sowie *Neuen Post*) wird beispielsweise das Schicksal für den Unfalltod der Prinzessin verantwortlich gemacht, das ausgerechnet in einem Moment des Glücks und in Paris, der Stadt der Liebe, zuschlägt (vgl. Kapitel III.5). Die Interpretation von der Schuld der Paparazzi erscheint dagegen als eine Interpretation der seriösen Presse, die im Moment des Todes die Gelegenheit nutzt, sich selbst von der populären Presse abzugrenzen. Auf diese Weise gelingt es diesen Medien, über den Tod der Prinzessin zu berichten, ohne dabei an Glaubwürdigkeit und Ernsthaftigkeit zu verlieren (vgl. dazu die Berichterstattung zum Tod der Prinzessin in *Stern* 37, 1997, *Der Spiegel* 37, 1997 und *Die Zeit* 37, 1997 sowie Kapitel III.6.3). Es ist deshalb ein Nachteil, dass den Autorinnen ein Begriff vom Imageprozess fehlt, der berücksichtigt, dass auch die Interessen und Konventionen der Medien (auch die der seriösen Presse) die Konstruktion eines Starimages oder, um in der Terminologie der beiden Autorinnen zu bleiben, den medial konstruierten Mythos mitbestimmen.

Differenzierter und historisch informierter befasst sich Dietmar Schirmer (1999) mit der These vom Mythos Diana. Seinem Ansatz liegt eine Konzeption des Mythos zugrunde, die ‚Mythos‘ und ‚Logos‘ nicht ausschließend, sondern in einem Verhältnis der Differenz, als eigenständige Wissensorganisationen, definiert. Beide Formen sind mit der Produktion von Sinn befasst, jeder auf seine eigene Weise. Schirmer erkennt in der Medienfigur Diana einen postmodernen Mythos: „Das Auffällige am Mythos Diana ist die scheinbare Beliebigkeit, mit der Diana als Signifikant ohne Signifikat simultan die unterschiedlichsten Bedeutungen annehmen kann“ (Schirmer 1999, 43). Während es in den Mythen der klassischen Moderne nach Schirmer noch möglich war, die unterschiedlichen Erzählebenen zu einem kongruenten Bedeutungsgehalt zusammenzufügen, gibt es im Fall Diana kein „einheitliches Signifikat“ (ebd., 44). Ihr Leben ist demnach „ein öffentliches Gut, aus dem Sinnfragmente nach Bedarf herausgebrochen werden können“ (ebd.). Er sieht darin jedoch nicht Beliebigkeit, sondern den „radikale[n] Pluralismus einer Welt, die sich im Prozeß ihrer Selbstaufklärung den Glauben an die Verbindlichkeit und Allgemeinheit ihrer Sinnkonstruktionen ausgetrieben hat“ (ebd., 44f). Schirmer liefert (unbeabsichtigt) vor allem eine

treffende Analyse der in Deutschland geführten wissenschaftlichen und feuilletonistischen Diskurse um die Medienfigur Prinzessin Diana nach ihrem Tod: Ohne Bezug auf die Veröffentlichungen in der populären Presse zu nehmen, die die Medienfigur in einer 16jährigen Geschichte konstruiert haben, ohne die Entwicklung der Medienfigur einzubeziehen sowie die Rolle und Funktion der Prinzessin innerhalb des britischen Königshauses zu berücksichtigen, wird Prinzessin Diana in der kulturkritischen Forschung als Zeichen interpretiert, das man beliebig mit Bedeutung aufladen kann. Betrachtet man die Images Prinzessin Dianas differenziert nach Mediensegmenten, wird jedoch deutlich, dass in den einzelnen Teilöffentlichkeiten zwar jeweils vieldeutige, aber verbindliche und kontinuierliche Figuren konstruiert werden. Das grundlegende Problem der kulturkritischen Arbeiten ist, dass sie zumeist nur einzelne Bilder aus der Mediengeschichte Dianas analysieren – ohne Bezug zum Kontext ihrer Verwendung im jeweiligen publizistischen Umfeld zu nehmen und diese in die gesamte Entwicklung der Medienfigur einzuordnen. Die Autoren werden auf diese Weise selbst zu Imageproduzenten und schaffen überspitzt gesagt den Mythos selbst, den sie dann einer kulturkritischen Interpretation unterziehen. Hier liegt auch die Ursache für den Eindruck mancher Kulturwissenschaftler, sie befänden sich in einem Spiegelkabinett.²² Weil ein Bewusstsein von der eigenen Beteiligung an der Image- oder Mythenproduktion fehlt, wird kein Ausweg gefunden aus den narrativen Mustern. Jede Interpretation der *Person* Diana führt jedoch unweigerlich zur Neu-Erzählung des Mythos'. Johannes von Moltke hatte diese Kreisbewegung in seiner Auseinandersetzung mit den Mediendiskursen zu Prinzessin Dianas Tod auf den Punkt gebracht: „Denn im Einklagen rationaler Kommunikation übersieht eine derartige Kulturkritik den eigenen Beitrag zur Imagebildung: was sich als Reflexion ausgibt, ist gleichzeitig Quellenmaterial für die Imageanalyse“ (v. Moltke 1997, 7). Der eigene Beitrag der kulturkritischen Perspektive ist, dass die Medienfigur Diana mit neuen Bedeutungen aufgeladen wird, die vorher im Diskurs der Regenbogen- und Boulevardpresse nicht zu finden sind. Auch wenn die Figur in der populären Presse vieldeutig erzählt wird, waren an der Bedeutungsexplosion nach dem Tod auch das Feuilleton sowie der wissenschaftliche Diskurs beteiligt, die eine Medienfigur erst als „mythische Person“ (Schirmer 1999, 31) interpretierten.²³

Man kann Schirmer zustimmen, dass die Mediengeschichten zu Prinzessin Diana vieldeutiger, widersprüchlicher und offener sind als die Mythen um Kaiserin Elizabeth von Österreich, Königin Luise oder Goethe, die für den Autor Beispiele moderner Mythen darstellen. Allerdings muss man berücksichtigen, wie der Medienmarkt und damit die Öffentlichkeit, die den ‚Mythos Diana‘ produziert, sich im Vergleich zu jenem des 18. und 19. Jahrhunderts verändert hat. Die

²²Vgl. die Einleitung von Peters und Jentz 1998.

²³Patrick Rössler (1999) zeigt beispielsweise in seiner inhaltsanalytischen Studie, dass in der Regenbogenpresse der Begriff Mythos im Untersuchungszeitraum fünf Wochen vor dem Unfall bis fünf Wochen nach dem Unfall, kein Thema war (vgl. ebd., 118). Dies belegt, dass der Begriff Mythos ein besonderes Kennzeichen des feuilletonistischen und wissenschaftlichen Diskurses nach Prinzessin Dianas Tod war. Die Medienfigur Prinzessin Diana erhält diese Bedeutung erst durch die Auseinandersetzung mit den Reaktionen auf den tödlichen Verkehrsunfall innerhalb dieser Teilöffentlichkeit.

Medienfigur Prinzessin Diana ist im Unterschied zu den anderen vorgestellten Figuren schon zu Lebzeiten ein Teil der populären Kultur. Zudem spielt die historische Entfernung eine Rolle: Die Bedeutungen um Kaiserin Elisabeth und Goethe wurden im Lauf der Geschichte kanonisiert. In den Diskursen nach Dianas Tod verständigt sich eine Gesellschaft nicht nur darauf, was Diana und ihre Geschichte zu bedeuten hat, sondern vor allem über sich selbst und ihre Werte.

Wenn man von den abwertenden Implikationen absieht, kann der Begriff Mythos wichtige Ansatzpunkte für die Analyse liefern: So kann man die in der Öffentlichkeit kursierenden Geschichten über Prinzessin Diana als bildhafte, sinnstiftende Erzählungen verstehen, die auf kollektive Bedürfnisse antworten. Allerdings gibt es auch Bedeutungen, die der Erkenntnis geradezu im Weg stehen. Der Begriff Mythos lässt die Medienfigur ahistorisch und starr erscheinen. Aus diesem Grund gibt es auch Autoren, die sich bewusst gegen diesen Begriff entscheiden. Marily Martinez-Richter (1999), die Prinzessin Diana mit Evita Perón vergleicht, bevorzugt beispielsweise den Begriff Legende, weil er weniger kulturelles Prestige besitzt und sich daher dazu eignet, den beiden Geschichten den feierlichen Charakter zu nehmen. ‚Legende‘ betont nach Auffassung der Autorin stärker die historische Variabilität der kursierenden Geschichten, ihre formale Vielfalt sowie den aktiven Anteil der Rezipienten und der jeweiligen Medien an der Legendenproduktion. Aber auch der Begriff Legende entgeht dem Sakralen und Feierlichen nicht und hat den Nachteil, dass er die Bedeutung Dianas zu sehr auf die Tradition von Heiligengeschichten festlegt.

In dieser Arbeit wird deshalb der Begriff Medienfigur verwendet, weil er die Bedeutung Dianas als Teil der Populären Kultur in den Vordergrund rückt. Ein ästhetisch konzipierter Begriff von einer Figur hat zudem den Vorteil, dass er offen ist für alle literarischen Erzähltraditionen und zudem betont, dass es sich bei Prinzessin Diana um eine *zeitgenössische* Variation tradierter Erzählmuster handelt. Erst die breit angelegte ästhetische Analyse der Medienfigur Diana, die formale Fragen genauso berücksichtigt wie die gesamte Entwicklungsgeschichte, gibt Aufschluss über ihre Bedeutung für die Rezipienten auch nach dem Tod, ohne diese dabei gleichzeitig abzuwerten. Nicht zuletzt bietet der Begriff Medienfigur den Vorteil, dass er die Medienkonstruktion nicht einfach als unwahre Geschichte und Erfindung der Medien abhandelt, sondern ihren besonderen Status als nichtfiktionaler Figur zur Kenntnis nimmt. Eine Medienfigur ist ein ästhetisches Konstrukt, das auf eine reale Person verweist und in Abhängigkeit von ihrer Biografie und ihren Bildern erzählt wird. Obwohl ihre Konstruiertheit vielfach deutlich wird und den Rezipienten zumeist bewusst ist, so bleibt der Bezug auf die Person dennoch ein wesentlicher Aspekt der Rezeption.

2. Prinzessin Diana als ‚Heilige‘ – soziologische Ansätze

Dass Prinzessin Dianas Bedeutung und Popularität aus soziologischer Perspektive darauf zurückgeführt wird, dass sie eine moderne Heilige sei, eine moderne Maria, liegt zum einen an

Prinzessin Dianas Engagement im Bereich der Wohltätigkeit sowie ihren eigenen Leiderfahrungen wie Bulimie, Selbstmordversuche, Depressionen, ihrer unglückliche Ehe und Scheidung. Diese veröffentlichte Leidensgeschichte führte dazu, in Diana eine ‚Mater Dolorosa‘ zu sehen, in der die Menschen ihre eigenen Probleme und Schwierigkeiten wiederfinden konnten. Zum anderen haben die emotionalen Reaktionen der trauernden britischen Bevölkerung zur Lesart der Prinzessin als eine Heilige beigetragen. Im Blumenmeer vor dem Kensington-Palast, in den persönlichen Briefen und Gegenständen, die den Blumen beigegeben wurden, in den Kerzen, dem stundenlangen Anstehen, um sich in Kondolenz-Bücher einzutragen, wurden religiöse Praktiken erkannt, die sich in diesem Fall statt auf eine traditionelle Heiligenfigur auf eine Medienfigur richteten. Die Frage, die in diesen Arbeiten zentral ist, ist deshalb, wie es dazu kommen konnte, dass Lady Diana von den Menschen wie eine Heilige verehrt wird (Gephart 1999, Habermas 1999, Richards 1999, Woodhead 1999).

Der Religionssoziologe Werner Gephart (1999) sieht beispielsweise in der ‚religiösen‘ Seite eine Erklärung des Diana-Phänomens: Prinzessin Diana wird demnach zur „ersten Heiligen des globalen Dorfes“ (ebd., 178) erhoben. Als Teil eines „Heiligenkultes“ interpretiert er die Visionen, die Menschen nach ihrem Tod hatten, die Berichte von der Heilung Kranker, die in der Tradition des Mythos vom heilenden Herrscher stehen. Einen religiösen Kult erkennt er zudem in den ‚Heiligenbildern‘, die nach ihrem Tod massenhaft produziert und deren Verkauf mit einem guten Zweck verbunden werden, in der Errichtung einer Kultstätte, der Grabinsel samt Museum, zu der Pilgerfahrten unternommen werden. Bei den Trauernden stellt Gephart eine kathartische Wirkung fest, „die den versteckten und verdrängten Emotionen zum entlastenden Durchbruch verholfen haben“ (ebd., 195). Diese Wirkung führt bei Gephart zu einer kulturkritischen Ablehnung dieser Rituale als Ersatzerfahrung:

„Sind es nicht geliehene Gefühle, wenn Teilnehmer des Trauerzuges auf die Frage, warum sie für eine ihnen völlig unbekannte Person auf die Straße gingen, antworteten, daß man hierbei so schöne Gefühle empfinden könne?“ (ebd., 196)

Gephart geht jedoch zu wenig darauf ein, worin sich die Rituale bei Prinzessin Dianas Beerdigung von der – beispielsweise mittelalterlichen – Heiligenverehrung unterscheiden, und versäumt es auf diese Weise deutlich zu machen, weshalb gerade diese Form der Heiligenverehrung in modernen Gesellschaften populär wird. Betrachtet man die Bedeutung mittelalterlicher Ikonen im Vergleich zur Verehrung der Medienfigur Prinzessin Diana nach ihrem Tod, so erkennt man, dass die Ikonen wenig mit unserem modernen Bild- oder Porträtbegriff gemeinsam haben. Die Heiligenbilder waren im Mittelalter zumeist Teil einer kultischen Inszenierung:

„Indem man das Bild ehrt, bezeugt man ihm eine Gedächtnisleistung ritueller Art. Es war oft nur zugänglich, wenn es einen offiziellen Anlass gab, es zu ehren. Man konnte es nicht unverbindlich betrachten, sondern nur akklamieren im Bekenntnis der Gemeinschaft nach einem vorgeschrieben Programm und an einem festgelegten Tag. Diese Praxis nennt man Kult.“ (Belting 1990, 23f)

Bei der Betrachtung einer Ikone oder im Heiligenkult bleibt weder Platz für eigene Interpretationen noch für Subjektivität. Der Kult verlangt Ein- und Unterordnung in eine durch Tradition und Kirche eindeutig festgelegte Praxis. Die ‚Heiligenverehrung‘ Prinzessin Dianas wird dagegen widersprüchlich, vieldeutig und offen vollzogen und es wird Raum für eigene Interpretationen, Bedeutungen und Gefühle gelassen. Es ist zwar richtig, dass in der Trauer um Diana religiöse Elemente zu finden sind. Darin lässt sich jedoch eher das Anknüpfen an ein traditionelles Muster der Verehrung erkennen, das sich in elementaren Punkten von religiöser Praxis unterscheidet. Diese Differenzen müssten herausgearbeitet werden, um das Spezifische des modernen Phänomens zu bestimmen.

Dieser Aspekt steht für Jeffrey Richards (1999) im Mittelpunkt. Seine These ist, dass Stars, besonders tote Stars, in der säkularen Gesellschaft die Funktion von Heiligen als Objekte der Verehrung übernommen haben. Dianas Beerdigung ähnelt deshalb durch die Abweichungen vom königlichen Zeremoniell eher der Beerdigung eines Superstars, beispielsweise der Beerdigung Valentinos im Jahr 1926. Auch die Gräber der Rock-Stars wie Jim Morrison oder Elvis wurden zu Pilgerstätten. Prinzessin Diana wird in Richards Konzeption deshalb als Heilige verehrt, weil dies eine Funktion ist, die in modernen Gesellschaften Stars zugeschrieben wird. Allerdings entgeht Richards nicht dem Problem, dass es auch in der modernen Gesellschaft noch Bereiche traditioneller Heiligenverehrung gibt, die sich von der Verehrung toter Stars in den oben bereits dargestellten Punkten unterscheiden, so dass auch dieser Vergleich die ungewöhnliche Popularität Dianas nicht erklären kann. Innerhalb der Cultural Studies wird vor allem betont, dass die Religion, die nach Prinzessin Dianas Tod zum Ausdruck kam, nicht christlich im traditionellen Sinn ist und gerade deshalb zur Popularität der Prinzessin beigetragen hat. Linda Woodhead (1999) erläutert die These, dass Prinzessin Diana für eine ‚Religion des Herzens‘ stehe, die sich dadurch auszeichne, dass sie sich dem modernen Leben angepasst habe. Es sei eine Religion, die durch unbeständiges „spiritual shopping“ (ebd., 137) gekennzeichnet sei und dadurch perfekt zur kapitalistischen Gesellschaft passe. Diese Religion zeichne sich nach Woodhead durch eine Feindschaft gegenüber traditionellen Institutionen aus und passe auf diese Weise besser zur demokratischen Gesellschaft, denn sie predige Selbsterfüllung und nicht Askese und Selbstopfer – traditionelle christliche Werte, die aus der Mode geraten seien. Paul Heelas (1999) sieht in Prinzessin Diana dagegen die Vertreterin einer Religion, die sich völlig jenseits der traditionellen Kirche bewegt, in seiner Interpretation ist Diana vor allem eine Vertreterin der New Age Bewegung.

Rebekka Habermas (1999) stellt die Frage, inwiefern Gemeinsamkeiten zwischen der Verehrung Dianas und jenem Marienkult bestehen, in dem die Figur Marias als katalysatorische Kraft verwendet wurde. Mit Bezug auf Maria wurden Konflikte, Forderungen oder Gefühle des Unmuts ausgesprochen. So ‚half‘ die ‚schwarze Maria von Tschenschow‘ zu Beginn der 1980er Jahre Danziger Werftarbeitern beispielsweise Worte für die bedrückende wirtschaftliche Situation in Polen zu finden. Oberbayrische Bäuerinnen und Bauern konnten Ende des 18. Jahrhunderts im Rekurs auf Maria auf ihre Rechte pochen. In Habermas’ Interpretation wurde Diana aufgrund ihrer

besonderen Beziehung zum Volk zu einer marienähnlichen Figur. Die Menschen konnten zu ihr eine Vertrauensbeziehung aufbauen, sei es aufgrund Prinzessin Dianas' Mitgefühl oder ihrer Fähigkeit zuzuhören. Der Prinzessin fehlte sowohl soziale Distanz als auch der Gestus der Herablassung, der adliger Wohltätigkeit sonst eigen ist. Nach ihrem Tod entwickelte Diana nach Habermas die gleiche katalysatorische Kraft wie die beschriebenen Marienfiguren. Auch die Menschen auf Londons Straßen hätten Forderungen geäußert: Sie wollten, dass Prinzessin Diana nach dem Tod so begegnet werden sollte, wie die Prinzessin Zeit ihres Lebens den Menschen begegnet war,

„nicht nach den herkömmlichen Ritualen eines erstarrten Systems, das seine Zeremonien vor allem dazu nutzt, soziale Distanz herzustellen. Sie wollten eine Form von Trauer, in der Menschen ihre Wunden genauso offen zeigen können, wie ihnen die Princess von Wales das vorgemacht hatte, und sie wollten, daß ihnen und ihrer Form von Trauer mit Respekt begegnet wird – mit eben genau dem Respekt, den sie stets von ‚Lady Di‘ erfahren hatten.“ (ebd., 115)

Mit Prinzessin Diana fanden die Menschen nach Habermas die Möglichkeit, sich zu artikulieren, ihre Bedürfnisse und Forderungen in Worte zu fassen, so dass sich die Queen am Ende beugen musste. Habermas' These ist interessant, weil sie die Verehrung Prinzessin Dianas als Heilige mit Situationen vergleicht, in denen die Verehrung nicht von ‚oben‘ verordnet wurde, sondern spontan aus dem Volk erfolgte. Es handelt sich dabei um Begebenheiten, die sich zudem alle ab dem Ende des 18. Jahrhunderts ereigneten, in denen die Kirche allmählich die Macht über ihre Rituale und Bilder verlor. Aufschlussreich ist auch, dass die Autorin von den Interessen der Menschen auf die Popularität der Medienfigur schließt. Sie weist damit auf eine wichtige Funktion von Stars hin: James Dean, Elvis oder die Beatles konnten beispielsweise von Jugendlichen als Bezugspunkte und ‚Wortführer‘ genutzt werden, um gegen die Elterngeneration zu rebellieren. Allerdings reduziert auch Habermas die Bedeutung der Medienfigur Diana auf eine einzige Funktion und vermag die Popularität, die die Prinzessin schon zu Lebzeiten besaß, nicht umfassend zu erklären.

Eine andere Interpretation liefert Elke Schmitter (1999 [1997]), die aus feministischer Sicht in Dianas Scheitern die Ursache für ihren internationalen Erfolg sieht. Prinzessin Diana wäre demnach nichts anderes als eine zuverlässige Ergänzung der ‚Herz- und Schmerzblätter‘ gewesen, wenn sie nicht gescheitert wäre. Ihre Popularität wird in dieser Konzeption nur verständlich, wenn man sie auf das Publikum bezieht, deren Werte und Kämpfe Diana verkörperte.

„Alles in allem war die öffentliche Diana die moderne fleischgewordene Statistik: einmal geschieden, körperbewußt, metaphysisch unbefriedigt, therapeutisch behandelt, auf der Suche nach der großen Liebe, sorgende Mutter, im Urlaub am liebsten am Mittelmeer. Das reicht für Identifikation.“ (ebd., 77)

Die Faszination Prinzessin Dianas liegt nach Schmitter in der Widersprüchlichkeit ihrer Biografie, die mehrere Interpretationen zulässt. Schmitters Aufsatz ist erhellend, weil sie wie Habermas vom Publikum ausgehend den Erfolg der Prinzessin erklärt. Besonders Frauen finden danach in der Biografie der Prinzessin die eigenen Probleme wieder, wenn auch in einer verdichteten und

widersprüchlichen Form. Allerdings fehlt Schmitter der Begriff einer Medienfigur, denn es ist die Person, die im Zentrum ihrer Analyse steht. Es bleibt deshalb offen, auf welche Weise Prinzessin Diana diese Bedeutungen für die Menschen übernehmen konnte und weshalb sie nicht nur bei Frauen ihrer eigenen Generation populär war, sondern gerade bei älteren Frauen, für die die von Schmitter beschriebenen Kämpfe Prinzessin Dianas nicht typisch sind. Auch Schmitter setzt die eigene Lesart der Biografie der Prinzessin absolut und bezieht nicht die verschiedenen Versionen der in der Öffentlichkeit kursierenden Diana-Geschichten in ihre Argumentation mit ein. Zudem wird Lady Diana zu sehr auf ihre Funktion als exemplarisches Frauenschicksal festgelegt, ohne ihre Prinzessinnenrolle oder ihre Funktion als Genrefigur der Unterhaltungspressen zu berücksichtigen.

3. Prinzessin Diana als Star – kulturwissenschaftliche Ansätze

Das Verhältnis zwischen Person und Figur ist ein zentraler Aspekt der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Medienfigur Prinzessin Diana. Dabei wird ihre Popularität mit zwei unterschiedlichen, einander widersprechenden Modellen erklärt. Das eine sieht in Prinzessin Diana einen Star dessen Popularität auf Authentizität beruht (Peters und Jentz 1998, Meckel 1999). Das andere Modell begründet Dianas Popularität damit, dass ihre Geschichte entlang tradierter Erzählmuster erzählt wird (Paglia 1994, Coward 1984, Smith 1997, Wilson 1999).

Für Sybille Peters und Janina Jentz (1998) ist Authentizität in der Medienkonstruktion der Figur Diana nicht mehr nebensächlich, sondern wird zum ausschließlichen Thema. Anders als Pop- oder Filmstars könne Diana nicht über ein Werk sprechen, sondern nur über sich selbst. Die Frage nach der Authentizität wird nach Meinung der Autorinnen zum einzigen Interesse der Rezipienten. Am Beispiel des *BBC*-Interviews im November 1995 vertreten die Autorinnen die These, dass die Prinzessin, indem sie thematisiere, dass sie von der Öffentlichkeit als Markenprodukt gesehen wird, gleichzeitig formuliert, dass sie selbst nicht mit dieser Wahrnehmung übereinstimme. Prinzessin Diana weise – so die Autorinnen – damit auf eine Lücke zwischen ihrem Selbst und ihrem Image hin, in der Geheimnis produziert wird:

„Indem uns Diana selbst die Information über ihre Konstruiertheit als Ware gibt, wird Authentizität zu ihrem Markenzeichen, denn sie selbst ‚als Diana‘ spricht. Diana kann nicht über ihre Tätigkeiten sprechen, zum Beispiel ihren neuesten Film präsentieren, sie spricht nur über sich selbst, aber gerade, indem sie das tut, wird sie zum Aushängeschild der Bekenntniskultur – das ehrliche Bekenntnis wird zu ihrem Markenzeichen.“ (ebd., 93)

Indem Prinzessin Diana alles enthüllen wolle, wird nach Peters und Jentz deutlich, dass sie nicht alles enthüllen könne, so dass die Differenz zwischen Enthülltem und Verborgenen offensichtlich wird. Man will von ihr alles wissen, je mehr sie jedoch enthüllt, desto deutlicher wird, dass das Publikum nie alles von ihr erfahren kann, so dass ein sich selbst verstärkender Kreislauf entstehen

würde, der das Interesse am Star Prinzessin Diana – als Verkörperung des Ideals der Selbstverwirklichung – begründet. Diese Thesen beruhen jedoch auf mehreren Missverständnissen, beispielsweise auf der Annahme, dass Prinzessin Diana bei ihrem Interview nicht mehr als Vertreterin des britischen Königshauses gesprochen habe. Die Brisanz dieses Auftritts liegt jedoch, wie noch gezeigt wird, gerade darin, dass sie das Königshaus mit ihrer eigenen Leidensgeschichte kritisiert. Mit dem Interview stellte sie dessen Rolle als moralisches Vorbild in Frage, indem sie öffentlich ausgesprochen hat, dass die Lebensbedingungen am britischen Königshof so unmenschlich seien, dass sie daran fast zerbrochen wäre (Kapitel V). Prinzessin Diana verkündet in ihrem Interview zudem sehr deutlich ihre Vorstellungen von der Zukunft der Monarchie, macht Aussagen über ihr Verständnis der Prinzessinnenrolle, so dass man nur bedingt zustimmen kann, Diana spreche anders als andere Stars nur über sich selbst. Konzipiert man die Prinzessinnenrolle adäquat, können Prinzessin Dianas Bekenntnisse als kalkulierte Angriffe auf den Repräsentationsstil der Queen gelesen werden. So kann man der These, Diana sei ein „Markenprodukt weitgehend ohne Leistungen“ (ebd., 92) nicht zustimmen. Prinzessin Diana hat zwar kein künstlerisches Werk, doch ihre Art, die Rolle einer Prinzessin innerhalb der konstitutionellen Monarchie auszuführen, ist ein Werk und eine Leistung, die in ihrer veröffentlichten Mediengeschichte nachvollzogen werden kann, beispielsweise in der Entwicklung eines charakteristischen Repräsentationsstils. Schließlich fehlt auch in dieser Arbeit die Einbindung der Auftritte Dianas in den Kontext ihrer 16jährigen Mediengeschichte ohne die die Thesen der Autorinnen spekulativ bleiben.

Auf eine andere Problematik stößt man in Miriam Meckels medienethischem Aufsatz „Tod auf dem Boulevard“ (1999). Meckel konzipiert Prinzessin Diana als eine Person, bei der durch die ständige Beobachtung die Differenzen zwischen privater und öffentlicher Person verwischt wurde, wobei das Besondere an Diana sei, dass sie selbst dazu beigetragen habe. Diana verstärkte nach Meckel durch ihre Zusammenarbeit mit den Medien noch die Tendenz dieser Vermischung, weil sie persönliche Bestätigungen, Erfolgserlebnisse und Anerkennung nur durch die öffentliche Repräsentation erhalten konnte. Die Autorin konzipiert Prinzessin Dianas Mediengeschichte auf diese Weise als faustischen Pakt:

„Jeder Versuch, sich der öffentlichen Beobachtung zu entziehen, hat im Prozeß sogar noch als Katalysator gewirkt. So entwickelte sich die Beziehung zwischen der öffentlichen Person und den Medien zu einem sado-masochistischen Verhältnis, das nicht einmal durch den Tod in Paris gelöst werden konnte.“ (ebd., 37)

Meckel macht auf Grundlage der Medienfigur, des Images, Aussagen über die Person Diana. Was zur Analyse führen sollte, wird Quellenmaterial für die Imageanalyse: der faustische Pakt der Prinzessin, die Zerstörung des von Meckel als substanziell konzipierten Selbst durch die Medien oder die totale Beobachtung, all dies nimmt die Elemente der Mediengeschichte Prinzessin Dianas auf. Doch statt diese zu analysieren, erzählt die Autorin die Geschichte aufs Neue im kritischen Mantel. Es fehlt die konsequente und für die Analyse unabdingbare Unterscheidung zwischen

Medienfigur und Person, ohne die eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Medienfiguren und Stars nicht möglich ist. Weil Prinzessin Diana keine fiktionalen Rollen übernommen hat, jedes Foto ‚sie selbst‘ zeigt, bereitet es anscheinend Schwierigkeiten, die Unterscheidung Medienfigur – Person einzuhalten. Unberücksichtigt bleibt dabei nicht nur, dass die Fotos (auch wenn es sich dabei um die meistfotografierte Frau handelt), nur Ausschnitte aus ihrem Leben zeigen, sondern auch, dass aus diesen Versatzstücken eine neue Realität konstruiert wird, die zur *Medienfigur* Prinzessin Diana wird. Die Person trägt zwar durch ihre Selbstdarstellungen zu diesen Geschichten wesentlich bei, sie ist jedoch nicht allein an ihrer Imagekonstruktion beteiligt. Vielmehr muss man bei der Analyse die Erzählkonventionen der Medien mit berücksichtigen, die die Figur in verschiedenen Teilöffentlichkeiten konstruieren. Diese *Texte*, in denen die Figur konstruiert und vermittelt wird, nicht die Person, müssen im Mittelpunkt der Image-Analyse stehen, um die Bedeutung der Medienfigur für das Publikum herauszuarbeiten.

Betonen diese Arbeiten die Rolle der Authentizität in Prinzessin Dianas Medienkonstruktion, so stellen andere die zum Teil widersprüchlichen Erzählmuster heraus, in denen die Geschichte erzählt wird. Für Camille Paglia (1994) ist Prinzessin Diana sowohl Aschenputtel und die Prinzessin im Turm, als auch Mater Dolorosa und Hollywood-Queen. Joan Smith (1997) bezieht sich vor allem auf das BBC-Interview im Jahr 1995 und stellt fest, dass Diana sich selbst im Muster der archetypischen gescheiterten Frau darstellte. „She was *la traviata* personified, a latter-day *dame aux camélias*, Anna Karenina after Vronsky abandoned her” (ebd., 12). Für andere wiederum funktioniert Diana wie eine Figur in einer Seifenoper (Coward 1984), Scott Wilson (1999) vergleicht die Prinzessin sogar mit de Sades Justine. Diese Aufsätze sind insofern erhellend, weil sie zeigen, dass Prinzessin Diana als Figur der populären Presse nicht originell, sondern innerhalb von Erzähltraditionen zu verorten ist. Allerdings geht kein Autor über die Analogie hinaus, zeigt, worin sich Prinzessin Dianas Mediengeschichte von den tradierten Erzählmustern unterscheidet und belegt die Argumentation mit Texten, in denen das Image der Prinzessin konstruiert wurde. Diana mag wohl an Aschenputtel erinnern, aber sie erfüllt das Muster nicht vollständig, schon gar nicht, wenn man die gesamte Mediengeschichte berücksichtigt. Erst in der Differenz zu den Erzählmustern ließen sich die Geschichten, die mit der Medienfigur Diana erzählt werden, als spezifische und zeitgenössische Variationen herausarbeiten. Ausgehend von diesen Erkenntnissen könnte die Frage nach der Popularität der Prinzessin im Kontext der 1980er und 1990er Jahre beantwortet werden. Schließlich gilt es, die Frage zu beantworten, in welchen Teilöffentlichkeiten welche Erzählmuster vorherrschen. Es ist kaum anzunehmen, dass Prinzessin Dianas Popularität bei der breiten Bevölkerung auf Ähnlichkeiten mit der literarischen Figur Justine beruhen wird. Ohne solche Analysen bleiben die gefundenen Erzählmuster jedoch beliebig und assoziativ.

Prinzessin Diana ist als Medienfigur nicht originell und sie ist es auch nicht als Prinzessin in einer konstitutionellen Monarchie, dennv auch ihre repräsentativen Aufgaben werden von Traditionen bestimmt. Insofern ist es nicht überraschend, dass sehr viele Autoren Präzedenzfiguren finden, die

ähnliche Muster und Bedeutungen aufweisen wie die Geschichte Prinzessin Dianas. Es werden bevorzugt andere Frauen-Figuren der Monarchie als Beispiel herangezogen, die im Spannungsfeld von Politik, frühem Tod und Heiligenverehrung oder Legendenbildung verortet werden, wie beispielsweise die Preußenkönigin Luise (Gephart 1999, Speth 1999), Evita Péron (Martínez-Richter 1999) oder Kaiserin Elisabeth von Österreich (Hamann 1997, Gephart 1999) sowie die 1935 durch einen Autounfall ums Leben gekommene belgische Königin Astrid (Schwarzenbach 1999). Auch in dieser Auseinandersetzung gibt es die Tendenz, bei der Analogie stehen zu bleiben. Die Frage, wodurch sich die verschiedenen Figuren unterscheiden, wird kaum beantwortet – und wenn, dann ohne Bezug auf die unterschiedlichen historischen Kontexte und Rollen. Wenn Gephart beispielsweise kritisiert, dass Prinzessin Dianas politischer Einfluss im Gegensatz zu Kaiserin Elisabeths Engagement nur symbolisch sei, so berücksichtigt diese Kritik nicht, dass Sisi eine Kaiserin in einer absoluten Monarchie war, während Diana eine Prinzessin in einer konstitutionellen Monarchie gewesen ist. Dies ist jedoch eine symbolische Funktion, die auch nur symbolische Handlungen und Auftritte zulässt – ähnlich wie die Rolle des Bundespräsidenten. Darüber hinaus fehlt die Beantwortung der Frage, weshalb diese Figuren in ähnlichen Mustern funktionieren, worin die Ursachen für unser Interesse an Monarchen und Prinzessinnen liegt und weshalb ihre Geschichten in den Medien immer wieder neu erzählt werden, ohne dabei – wie in der Kulturkritik – Figur, populäre Presse sowie Rezipienten völlig abzuwerten.

Eine Antwort liefert Richards (1999), der die These vertritt, dass die Beerdigung Teil der „Hollywoodisation“ (ebd., 59) von Prinzessin Diana war, ihre Umwandlung in einen globalen Superstar. Dazu wurde ihr Leben nach ihrem Tod neu erzählt und geschrieben, um es an die Erzählmuster der durch zahlreiche Filme etablierten tragischen königlichen Romanzen anzupassen. Diese Filme tragen nach Richards sowohl zur Vermenschlichung als auch zur Mythologisierung der Royals bei, weil zumeist die Geschichten charismatischer Monarchen verfilmt und die Rollen mit berühmten Filmstars besetzt werden.²⁴ Die Vermenschlichung vollzieht sich nach Richards dagegen nach dem Muster von trivialen Liebesgeschichten, weshalb das Privatleben der zentrale Fokus dieser Filme ist. Die Moral der Geschichten sei zumeist, dass ein königliches Leben nicht glücklich mache und dass der ‚Job‘ denen überlassen werden sollte, die für diese Rolle trainiert sind. Richards stellt ideologiekritisch fest, dass diese Idee von den Mächtigen dazu genutzt wird, die Machtlosen davon abzuhalten, mehr Macht zu erringen, indem das Unglück als Preis des Privilegs präsentiert wird. Es gelingt dem Autor zu zeigen, dass Geschichten rund um die Königshäuser spezifischen Erzählmustern folgen, die vor allem das tragische Schicksal der Monarchen betonen. Er bietet damit einen Ansatzpunkt für das Verständnis des Interesses an diesen Geschichten, ohne sie als ungebrochene Unterordnung und Herrscherverehrung zu konzipieren. Allerdings bleibt seine ideologiekritische Interpretation unbefriedigend, weil sie

²⁴Richards bezieht sich beispielsweise auf Filme über Maria Stuart, Richard Löwenherz (Richard I.), Henry VIII. oder Elizabeth I., in denen Hollywood-Stars die Rollen der Monarchen spielten, die diesen Figuren charismatische Wirkung und Tragik verliehen (z.B. *Mary of Scotland*, 1936, mit Katherine Hepburn als Maria Stuart).

unterstellt, es gäbe eine politische Machtzentrale, die alle Filme gleichschalten würde, um die Massen machtlos und klein zu halten.

Richard Hoggart (1957) hat dagegen gezeigt, dass beispielsweise Arbeiter durchaus die Privilegien des Adels oder anderen privilegierten Mitgliedern der Gesellschaft wahrnehmen. Die königliche Familie nimmt jedoch, aufgrund der fordernden öffentlichen Rolle sowie der protokollarischen Restriktionen, in der Vorstellung der Arbeiter eine besondere Position ein: Sie gehören nicht vollkommen zur privilegierten Klasse (,Them’).

„It is this ability, to think the members of the Royal Family as individuals caught up in a big machine manipulated by ,Them’, having ,a real family life’ only with difficulty, which allows a great many women in the working-classes to feel well-disposed towards Royalty today, and to be as interested in their more ,homely’ activities as are women of other classes. ,It’s a rotten job’, people will say, ,they get pushed around as much as we do.’” (Hoggart 1998 [1957], 79)

Hoggarts Arbeit legt die Lesart nahe, dass sich das Interesse der Rezipienten auch deshalb den Geschichten aus dem Königshaus zuwendet, weil diese Anschlussmöglichkeiten an ihren eigenen Alltag bieten. Das Verhältnis der Rezipienten zu den Erzählungen, die über die Royals kursieren, scheint komplexer zu sein als Richards ideologiekritische Arbeit darlegt. Michael Billigs empirische Arbeit *Talking of the Royal Family* (1992) zeigt zudem, dass die spezifische Situation der Royals, die für den Reichtum ihre Freiheit aufgeben müssen, dazu führt, dass die ,unbezahlbaren Werte’ eines einfachen Lebens wie Spontaneität und Freiheit aufgewertet werden. Er liefert jedoch auch die Erkenntnis, dass die Werte Reichtum und Privilegien gegen die Werte eines ,normalen’ Lebens in den Gesprächen über die königliche Familie gegeneinander abgewogen und ausdiskutiert werden, das heißt, dass die Rezipienten diesen Geschichten keineswegs hilflos ausgeliefert sind. Es ist erhellend, die Erzählmuster der populären Texte in ästhetischen Analysen auf die autorisierten Biografien und Selbstzeugnisse der Monarchen zu beziehen, in denen ebenfalls die Leiden an der Rolle – besonders in einer konstitutionellen Monarchie – zentrale Themen sind. Durch diesen Vergleich kann das Spezifische der populären Geschichten herausgearbeitet werden, beispielsweise ihre Erzählweise und Form (Kapitel III.5). Davon ausgehend lässt sich das Interesse an den Geschichten über die Mitglieder des britischen Königshauses auch angemessen und umfassend darstellen.

Rosalind Brunt (1999) nutzt in ihrem diskursanalytischen Ansatz den Begriff der ,Ikone’, um die Bedeutung der Medienfigur Prinzessin Diana im jeweiligen historischen und kulturellen Kontext zu erklären. Ihre These ist dabei, dass Prinzessin Diana in den Medien, aber auch im wissenschaftlichen Diskurs, so widersprüchlich konstruiert wird, weil sie ikonisch wahrgenommen wird – sie wird auf diese Weise zu einem Zeichen ihrer Zeit. Mit dem Begriff Ikone entgeht Brunt der Ineinssetzung von Person und Figur. Die Fotos werden zum einen als ikonische Zeichen gelesen, die mit dem Objekt Ähnlichkeit haben, es aber nicht sind. Zum anderen verweist der Begriff auf die symbolische Funktion des Zeichens – als Symbol steht es in Verbindung zum

historischen und kulturellen Kontext. Die Bedeutung der Medienfigur Prinzessin Diana entsteht demnach im Zusammenspiel ihrer Bilder mit den diskursiven Beurteilungen. Der Begriff Ikone legt die Bedeutung Dianas jedoch zu sehr auf die visuelle Ebene fest und übersieht, dass die Texte, die diese Bilder interpretieren, das Phänomen gleichfalls konstituieren. Es ist von Vorteil, ihn durch den Begriff des Stars als mehrdeutigem Zeichen zu ersetzen, wie beispielsweise Richard Dyer ihn definiert hatte, als eine komplexe Konfiguration, die sich sowohl aus visuellen, verbalen sowie hörbaren Zeichen zusammensetzt (vgl. 2000 [1979], 35). Mit dem Begriff des Stars lassen sich zudem Phasen in der Popularität und Bedeutung der Figur ausmachen, in denen Prinzessin Diana nicht nur eine Medienfigur ist, sondern durch ihre Leistungen zu einem Star wird (vgl. Kapitel V).

Die Medienfigur Prinzessin Diana wird in den meisten Arbeiten als substanzlos und inhaltsleer, als Star ohne Leistung gedeutet, weil die symbolische Rolle einer Prinzessin in einer konstitutionellen Monarchie nicht adäquat konzipiert wird. Die Aufsätze, die sich explizit mit Dianas Rolle innerhalb der britischen Monarchie befassen, bleiben skizzenhaft und geben sehr unterschiedliche Antworten auf die Frage nach der Bedeutung der Prinzessin im Kontext ihrer sozialen Rolle. Sie wird sowohl als „Todesengel der Monarchie“ (Gauland 1999, 215) als auch als moderne „Pop-Princess“ (Burchill 1992) interpretiert. Für Mergenthal (1999) stellen beispielsweise die Trauerfeierlichkeiten einen Kristallisationspunkt für den Wandel Großbritanniens dar: Prinzessin Diana wurde als ‚Königin‘ eines multikulturellen, liberaleren, emotional offeneren Großbritannien gefeiert, während die königliche Familie als unenglisch empfunden wurde. Im Zuge der Ereignisse nach Dianas Tod in Großbritannien zeigte sich, dass die Monarchie sich verändern muss, um ein modernes und dynamisches England zu symbolisieren. Gauland (1999) vertritt dagegen die Auffassung, dass Dianas Vorstellungen von der Monarchie, die auf bürgerlichen Werten beruhen, der Monarchie nicht genutzt, sondern geschadet hätten. Sie weisen seiner Meinung nach auf ein Grundproblem der konstitutionellen Monarchie hin. Am Ende des 20. Jahrhunderts gibt es keine Werte mehr, unter die sich die Menschen in einem „selbstverständlichen transzendentalen Gehorsam“ (ebd., 222) unterordnen. Sein Fazit ist deshalb, dass die als erbliches Amt konzipierte Monarchie überholt sei. Julie Burchill hat 1992 dagegen die These vertreten, dass Prinzessin Dianas Vorliebe für Popkultur sowie ihrer Entwicklung zum Popstar zu einer Erneuerung der Monarchie geführt habe (vgl. auch Richards 1999). Diese Autoren erkennen in Prinzessin Dianas modernem Repräsentationsstil eine Möglichkeit für das britische Königshaus, in der zeitgenössischen demokratischen Gesellschaft zu überleben. Allerdings fehlt auch diesen Arbeiten die angemessene Konzeption von Prinzessin Dianas Leistung und Werk. Erst vor dieser Folie ließe sich herausarbeiten, in welchen Phasen die Prinzessin durch ihre Leistungen ein Star ist und in welchen nur eine Medienfigur und welche kulturellen Bedeutungen sie als Star in den unterschiedlichen Phasen ihrer Mediengeschichte verkörperte (Kapitel IV.1).

Es fällt auf, dass es kaum Arbeiten gibt, die sich mit den Veröffentlichungen der populären Presse auseinandersetzen, insbesondere mit der Frage, welche Images in diesem Mediensegment von

Prinzessin Diana vermittelt und wie die Unterhaltungszeitschriften zum Erfolg der Medienfigur beigetragen haben. Eine Ausnahme bildet ein Aufsatz von Patrick Rössler (1999), der die Regenbogen- und Boulevardpresse im Zeitraum von fünf Wochen vor dem Tod bis fünf Wochen nach dem Tod Dianas inhaltsanalytisch untersucht. Ziel seiner Arbeit ist es, herauszufinden, wie sich die Berichterstattung durch den Tod verändert hat, um das medial vermittelte Bild der Ereignisse sowie die Bedeutung der Fotografien der Paparazzi zu bestimmen. Die Analyse schließt Fragen nach Art und Menge der Berichterstattung über Prinzessin Diana genauso ein wie Fragen nach dem emotionalen Grundgehalt der veröffentlichten Fotos. Als problematisch erweist sich die inhaltsanalytische Methode, die unberücksichtigt lässt, dass die Zeichen, die ein Image konstituieren, ihre Bedeutung erst im Zusammenhang der Geschichte sowie im historischen Kontext erhalten. Nicht berücksichtigt wird die Vieldeutigkeit der Zeichen sowie die Form, in der die Geschichte erzählt wird, die wesentlich zur Bedeutung der Medienfigur beiträgt. Problematisch ist auch der kurze Untersuchungszeitraum – gemessen an Prinzessin Dianas sechzehnjähriger Mediengeschichte. Von diesem Zeitraum ausgehend, lassen sich weder verallgemeinerbare Aussagen über die Erzählweise der Regenbogenpresse, noch über die gesamte Mediengeschichte Prinzessin Dianas machen, wie sie die populäre Presse erzählt. In der *Neuen Post* wird die Zeit vor dem Tod beispielsweise als Phase des Glücks konstruiert, der andere Phasen vorausgehen, in denen Prinzessin Diana, anders als Rössler annimmt, nicht nur vorteilhaft dargestellt wird. Der Vorstellung, dass das Hauptziel der populären Presse die Vermittlung von Harmonie und Glück sei, kann man nicht zustimmen, wenn man das gesamte Material berücksichtigt.

Im Vordergrund der posthumen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Medienfigur Diana stehen die Umstände des Todes sowie die Reaktionen der Menschen auf diesen Tod. Die medienethischen und -kritischen Diskurse, die sich an diesen Ereignissen entzündeten, überschatten Prinzessin Dianas langjährige Mediengeschichte. Die Konzeptionen als Heilige und als Mythos, die nach ihrem Tod die Auseinandersetzung beherrschen, verleihen der Figur einen feierlichen und sakralen Charakter, dem sich nur wenige Autoren entziehen können. Im Kontext dieses Ernstes, der durch den Tod sowie durch die Trauer herrschte, bleibt unberücksichtigt, dass die Medienfigur Diana eine Figur der Unterhaltung war, deren Medienkarriere sechzehn Jahre umfasste und deren Geschichte den Menschen vor allem über die Publikumszeitschriften vermittelt wurde. Um die Bedeutung der Medienfigur Prinzessin Diana zu verstehen, ist es deshalb sinnvoll, deren Figurenkonstruktion in den Mittelpunkt der Analyse zu rücken. Welche Funktionen der Unterhaltungspresse wurden mit der Medienfigur Prinzessin Diana in der Presse erfüllt? Welche Geschichten wurden mit ihr erzählt? Inwiefern vermitteln die Zeitschriften ihre Leistungen? Warum also interessierten sich die Menschen für Diana? Der Streifzug durch die Forschung zeigt deutlich, dass dies nicht mit einer einzigen Funktion oder Rolle zu beantworten ist: Diana ist als Medienfigur, als Repräsentantin des Königshauses *und* als exemplarisches Frauenschicksal und Vorbild interessant. Gerade weil die Medienfigur Prinzessin Diana viele Funktionen erfüllt hat, wurde sie so erfolgreich und war für verschiedene Teilöffentlichkeiten von Interesse. Durch ihren

Tod und die Umstände, die ihn begleiteten, wurde sie schließlich auch zum Gegenstand des Feuilletons sowie der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und damit zu einem Anlass für Medien- und Kulturkritik.



Abb 1/ 1980

Mit freundlicher Genehmigung von action press.

III. Figurenkonstruktion – die Gefangene

1. Die Figur entsteht – die erste Bildsequenz

Lady Diana wird in allen drei Zeitschriften mit einer Bildsequenz vorgestellt, die Fotografen kurz vor der offiziellen Bekanntgabe der Verlobung 1980 im Park vor dem Kindergarten aufgenommen haben, in dem sie in jener Zeit arbeitete. Diese Fotoserie ist in der Figurenkonstruktion der Publikumszeitschriften von zentraler Bedeutung und wird beispielsweise in der *Neuen Post* und in der Darstellung der *Bunte* vor der Hochzeit häufig, jeweils sechs Mal veröffentlicht.²⁵ Die zentrale Stellung dieser Serie begründet sich nicht nur mit der wiederholten Veröffentlichung. Auch im *Stern*, in dem nur ein Foto der Sequenz – in einer Version mit Doppelgängern der Royals –

²⁵Fotos der ersten Bildsequenz werden in folgenden Ausgaben der *Neuen Post* gezeigt: 41, 1980, 6; 48, 1980, 3; 10, 1981, 6; 11, 1981, 10; 24, 1981, 12; 32, 1981, 13. In folgenden Ausgaben der *Bunte*: 1, 1980, 17ff; 11, 1981, 24; 12, 1981, 26f; 20, 1981, 27.

publiziert wird, prägt diese Reihe die weitere Figurenkonstruktion (vgl. *Stern* 24, 1981, 66f). Sie ist zentral, weil sich die Deutungen dieser ersten Darstellungen in der Presse zur jeweiligen Version der Medienfigur Prinzessin Diana verdichtet haben. Alle späteren Imageformulierungen beziehen sich auf diese Serie, denn sie ist der Ursprung von Dianas Mediengeschichte. Die erste Bildsequenz zeigt Lady Di zusammen mit zwei Mädchen oder allein in verschiedenen Posen. Zum beliebtesten Foto dieser Serie wurde jenes, bei dem die Fotografen Diana so ins Licht stellten, dass ihr Rock durchscheinend wurde und sich ihre Beine darunter deutlich abzeichnen (Abb.1).²⁶ Die erste Bildsequenz wird in allen drei Medien unterschiedlich dargeboten. Im Folgenden wird deshalb dargestellt, wie die Interessen der einzelnen Zeitschriften zu unterschiedlichen Lesarten von Prinzessin Dianas fotografiertem Körper führen und auf diese Weise zu unterschiedlichen Variationen der Medienfigur.



Abb. 2/ *Bunte* 1, 1980, 18f

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

1.1. Die Naive - Bunte

Lady Diana wird in der *Bunte* noch vor der offiziellen Verlobung unter dem Titel „Das Paar des Jahres und die Presse“ (1, 1980, 16ff) vorgestellt. Sie ist zu diesem Zeitpunkt in der Öffentlichkeit

²⁶ Georgina Howell beschreibt beispielsweise, dass Diana von den Fotografen ausgetrickst wurde, sie posierte im Gegenlicht in dem durchscheinenden Rock. Sie zitiert die Prinzessin: „Ich war bei der ganzen Angelegenheit so nervös, daß mir nie aufgefallen wäre, daß ich direkt vor dem Licht stand“ (Howell 1998, 24). Allerdings ist dies für die Imagekonstruktion in den Publikumszeitschriften nicht von Bedeutung, da hier allein zählt, wie die Presse das Foto präsentiert.

eine Unbekannte, aber ihre Schwester Sarah Spencer ist durch eine kurze Affäre mit Prinz Charles aufgefallen. Auf dieses Wissen bezieht sich die *Bunte* in der Unterschrift zu einer Nahaufnahme von Diana aus der ersten Bildsequenz: „Lady Diana Spencer hat eine ältere Schwester, die mit Prince Charles schon einmal ein Weekend verbracht hat. Triumphiert sie über die Schwester?“ (ebd., 17) Die Unterschrift endet mit einer Frage, die suggeriert, dass die Medienfigur Diana ihrer Schwester den begehrten Prinzen ausspannen will. Diese Lesart wird durch die Anordnung der Fotos auf den beiden Aufmacherseiten unterstützt. Die Nahaufnahme von Diana wurde auf der rechten Seite ganzseitig abgebildet, auf der linken Seite wird in ähnlicher Weise eine Nahaufnahme des Prinzen gezeigt. Charles wirkt auf diesem Foto selbstbewusst, sein Lächeln abwartend. Mit der Unterschrift wird er als Playboy charakterisiert: „Dem Prince of Wales, Englands Thronfolger, wurden seit 1965 38 Affären angedichtet - vielleicht hat er ein paar mehr gehabt“ (ebd., 16). Die Unterschrift impliziert die ironische Lesart, Prinz Charles habe schon so viele Affären gehabt, dass ihm selbst die populäre Presse, die für ihre Übertreibungen bekannt ist, zu wenige (und nicht zu viele) zuschreibt. Die beiden Nahaufnahmen wurden so angeordnet, dass Lady Dianas entschlossen und kämpferisch wirkender Blick auf den Prinzen gerichtet ist. Auf diese Weise wird in der *Bunte* das Ziel der Medienfigur Diana vorgestellt: Sie ist entschlossen, den Prinzen zu erobern und dabei über ihre Schwester und über die zahlreichen anderen Konkurrentinnen zu triumphieren. Aber noch wurde die Verlobung nicht offiziell verkündet. Es ist ungewiss, ob sie ihr Ziel auch erreichen wird, ob sie tatsächlich triumphieren oder ob sie letztendlich auch nur eine Affäre unter vielen bleiben wird. Diana wird in der *Bunte* als Figur konstruiert, die sich kein einfaches Ziel gesetzt hat: Sie will nicht nur zahlreiche Rivalinnen aus dem Feld räumen, sondern auch einen Mann mit offensichtlichen Bindungsängsten zur Heirat überreden.

Die Figur muss in der Version der *Bunte* mit den zahlreichen Reportern zurechtkommen, die sie bedrängen, seit es Spekulationen über eine mögliche Verlobung mit Prinz Charles gibt. Auf der nächsten Doppelseite werden zwei Fotos aus der ersten Bildsequenz neben einem fettgedrucktem Zwischentext gezeigt: „Die Liebesgeschichte der Diana Spencer war eine einzige Leidensgeschichte. Wegen der vielen neugierigen Reporter“ (ebd., 18). Dieser Text räumt den Fotografen und Journalisten eine aktive Rolle ein. Sie verhindern zu diesem Zeitpunkt, dass das Ziel der Medienfigur Diana in Erfüllung geht, eine Liebesgeschichte mit dem Prinzen zu erleben. Stattdessen muss sie unter der Neugierde der Reporter leiden. Der Text lenkt die Aufmerksamkeit zudem auf die Rolle, die die Fotografen bei der Produktion der beiden abgebildeten Fotos gespielt haben. Von zentraler Bedeutung ist in dieser Präsentation das Foto mit dem durchsichtigen Rock (Abb.2). Es wird auf der rechten Heftseite ganzseitig abgebildet und mit einer Unterschrift versehen, die es als Missgeschick der angehenden Prinzessin deuten:

„Ein Foto wie dieses konnte der Kindergärtnerin nur einmal passieren – danach hatte Lady Diana, wie die Zeitungen bemerkten, ‚immer einen Petticoat an‘. Mit dem fehlenden Unterrock wird auch die zukünftige Königin noch konfrontiert werden.“ (ebd., 18)

Die Unterschrift ist in dem für die *Bunte* typischen Andeutungs-Stil geschrieben, der Lücken offen

lässt. Der Fantasie der Rezipienten wird überlassen, diese zu füllen. Auf den fehlenden Unterrock wird zwar direkt hingewiesen, warum der Medienfigur Diana dieses Missgeschick jedoch nur einmal passieren konnte und wer sie auch noch später daran erinnern wird, bleibt offen. Die Unterschrift weckt jedoch Assoziationen, Diana sei nicht nur von der Öffentlichkeit, sondern auch vom Palast für den durchsichtigen Rock gerügt worden. In der *Bunte* wird Diana über Dritte kritisiert, die Zeitschrift delegiert damit die Verantwortung für die Aussage an – nicht genau definierte – andere Zeitungen und distanziert sich auf diese Weise gleichzeitig von der Kritik. Zitate werden in der Unterhaltungspresse auf diese Weise zu einem Feld der Kritik, Übertreibung und Skandalisierung. Es ist eine Technik, die es ermöglicht, Erregendes auszusprechen – beispielsweise auf den fehlenden Unterrock hinzuweisen – und sich gleichzeitig davon zu distanzieren. Betrachtet man die Präsentation dieses Fotos bezogen auf das Begehren der Medienfigur, den Prinzen zu heiraten, so wird deutlich, dass es in der Interpretation der *Bunte* vor allem dazu genutzt wird, ihr Scheitern hinsichtlich der Anforderungen ihrer repräsentativen Rolle zu dokumentieren: Eine zukünftige Königin trägt in der Öffentlichkeit keinen hellen, dünnen Rock, der durchsichtig werden kann.

Die Präsentation bietet noch eine weitere Lesart an: die Medienfigur Diana wird mit dieser Darstellung auch als bedrohte Unschuld typisiert. Der durchsichtige Rock kann als Werk der Fotografen gelesen werden, die ihre Unerfahrenheit skrupellos ausgenutzt haben. Das Bild der Unschuld, das die Figur hier zusammen mit den beiden blonden, engelgleichen Mädchen liefert, erhält durch den Blick der Fotografen eine sexuelle Komponente, die der Figur nicht bewusst zu sein scheint. Die bedrohliche Wirkung dieser Situation wird in einem wesentlichen Maße durch die Komposition der Fotografie hergestellt: die Medienfigur Diana steht nicht in der Mitte, sondern im linken Drittel des Bildes. Nach Konvention müsste sie in dieser Bildkomposition nach rechts schauen, um dem Blick genügend Raum zu geben.²⁷ Sie blickt hier jedoch nach links, und dies entspricht einer anderen Konvention der Bildgestaltung. Es ist ein Mittel, mit dem eine für eine Figur bedrängende Situation signalisiert werden kann. Auch die Dreieckskomposition, die sich aus den drei Figuren ergibt, verstärkt diese Wirkung. Durch die abfallende Diagonale, die sich zwischen Dianas Kopf und jenem des stehenden Kindes ergibt, wirkt sie schwach. Unterstützt wird dieser Eindruck durch ihre unsicher wirkende Körperhaltung, die vermittelt, sie sei jederzeit zur Flucht nach hinten bereit.²⁸ Allerdings schimmert im beängstigenden Schwarz des Hintergrundes ein schmiedeeiserner Zaun: Die Flucht wirkt deshalb von vorneherein aussichtslos. Diana erscheint in dieser Darstellung, als hätten die Fotografen sie wie ein scheues Wild eingefangen, um sie nun dem Blick der neugierigen Öffentlichkeit schonungslos auszuliefern. Offensichtlich liegt hier

²⁷Es gibt auch Versionen des Fotos mit dem durchsichtigen Rock, bei dem Diana direkt in die Kamera blickt, diese Variante wurde zu Beginn des Images nicht veröffentlicht. In *Bunte* 38, 1984, 84 taucht diese Version einmal auf.

²⁸Mit aufstrebender Diagonale wirkt Diana dynamischer und kraftvoller, das zeigt sich dann, wenn man das Foto spiegelverkehrt betrachtet. Die Aufnahme wird in der *Bunte* im weiteren Verlauf ihrer Entwicklung auch spiegelverkehrt gezeigt, das Foto mit dem durchsichtigen Rock wird auf diese Weise zu einem Zeichen für Dianas „unbeschwerte Anmut“ (*Bunte* 49, 1986, 18), die sie besaß, bevor die Rolle ihre Spuren an ihrem Körper hinterlassen habe.

zudem eine polarisierende Konstruktion zugrunde: Die Figur Diana verkörpert in dieser Darstellung die Tugend, der sexuell konnotierte Blick der Fotografen erscheint dagegen als das ‚Böse‘, das die Unschuld bedroht. Der durchsichtige Rock wird in der Darstellung der *Bunte* zu einem Symbol für die Gefahren, denen sich Diana durch ihr Begehren aussetzt: Er symbolisiert die Neugierde und Respektlosigkeit der Presse und Öffentlichkeit, die sie jederzeit beobachten werden und die mehr und anderes von ihr sehen wollen, als sie bereit ist zu geben. Er symbolisiert die Forderungen der repräsentativen Rolle, die die Medienfigur Diana nach der Hochzeit übernehmen wird. Sie wird zahlreiche offizielle Auftritte absolvieren müssen, bei denen sie genau beobachtet und kritisiert werden wird, wenn ihr dabei Fehler unterlaufen.

Das zweite Foto aus der ersten Bildsequenz (Abb.2) wird auf der linken Seite etwas kleiner abgebildet. Die Medienfigur Diana sitzt in dieser Darstellung mit zusammengesunkenen Schultern und etwas verträumt wirkendem Gesicht auf der Lehne einer Bank. Auch dieses Foto wird in der *Bunte* als Zeichen ihrer Naivität und Unerfahrenheit im Umgang mit Fotografen interpretiert. Die Absicht der Präsentation ist, die Eitelkeit der Medienfigur Diana vorzuführen, dass sie sich vorteilhaft präsentieren wolle, es ihr jedoch nicht gelingen würde. Die *Bunte* untertitelt:

„Auf dem Bild unten posiert Diana noch für die Fotografen. Sie wusste einfach nicht, wie sie sich verhalten sollte, als sie dazu aufgefordert wurde. Später ist sie dann nur noch vor ihnen weggelaufen, sie findet sich außerdem ‚unvorteilhaft abgebildet‘, was wir wiederum für übertrieben halten.“ (ebd., 17)

Die Geschichte, die mit diesem Foto erzählt wird, ergibt sich auch dieses Mal erst durch die Verbindung von Foto, Unterschrift sowie der Fantasie der Rezipienten. Die Figur Diana wird von den Fotografen aufgefordert zu posieren und weiß nicht, wie sie sich verhalten soll. Das Foto kann auch in diesem Zusammenhang als misslungene Darstellung gelesen werden, denn die Figur Diana hat sich auf die Lehne statt auf die Bank gesetzt, so dass sie sehr unsicher wirkt. Auch ihre Körperhaltung vermittelt das Unbehagen, den ihr dieser Fototermin bereitet. Der Figur wird ein Zitat untergeschoben, das suggeriert, sie habe die Fotos vor der Veröffentlichung gesehen und sei so unzufrieden mit dem Ergebnis, dass sie danach aus verletzter Eitelkeit die Flucht vor den Fotografen ergriffen habe. Der Nachsatz, in dem Dianas Verhalten von der *Bunte*-Redaktion als übertrieben beurteilt wird, weist das Verhalten der Figur als unprofessionell aus. In der Darstellung der *Bunte* werden die beiden Fotos aus der ersten Bildsequenz dazu genutzt, um die Defizite der Figur Diana hinsichtlich ihrer zukünftigen Rolle als Prinzessin von Wales zu zeigen. Im Zusammenhang mit ihrem Kampf um den begehrten Prinzen ist es die Absicht des Autors der *Bunte*, das Ziel der Medienfigur Diana als naiv zu charakterisieren: Sie weiß nicht, wie sie sich als zukünftige Königin präsentieren muss und welche Anforderungen und Pflichten mit dieser repräsentativen Rolle verbunden sind.

Mit einer weiteren Fotogeschichte wird die Motivation der Medienfigur Diana als naiv charakterisiert und als romantische Träumerei dargestellt. Die Nahaufnahme eines ausgelassen lachenden Prinz Charles wird neben einem Foto von Sarah und dem Prinzen bei einem Poloturnier

gezeigt sowie neben eine Aufnahme von Lady Diana gesetzt, die einen Kinderwagen schiebt. Ein fett gedruckter Text präzisiert die Verbindung der älteren Schwester zu Prinz Charles als Liebesgeschichte: „Auch die schöne Sarah, die ältere Schwester von Lady Diana Spencer, erlebte eine Love-Story mit Prince Charles, und die kleine Schwester hat sie immer darum beneidet“ (ebd., 20). Die Motivation der Figur Diana, den Prinzen zu heiraten, wird in der Darstellung der *Bunte* mit ihrem Neid auf die Schwester begründet. Sie will endlich selbst eine Liebesgeschichte erleben. Mit einer Bild-Unterschrift wird Charles jedoch als Mann mit Bindungsängsten charakterisiert:

„Der 32jährige Prince of Wales ist ein Kind unserer Zeit – er hat Angst vor einer Bindung. Zu viele Mädchen sind ihm nach kurzer Bekanntschaft wieder weggelaufen: Auf dem kleinen Bild sehen wir ihn mit Lady Sarah Spencer, der älteren Schwester seiner jüngsten Liebe. Sarah hatte nach einem Wochenende in Klosters keine Lust mehr Königin zu werden.“ (ebd.)

Im Zusammenhang mit dieser Unterschrift wirkt Prinz Charles' ausgelassenes Lachen hysterisch und entspricht der Typisierung als neurotischer Mann voller Bindungsängste. Dennoch lässt die Zeitschrift im Detail offen, warum ihm die Mädchen scharenweise davonlaufen. Die Darstellung weckt die Vorstellung, dass sein Verhalten so haarsträubend sein muss, dass beispielsweise Sarah schon nach einem kurzen Wochenende an seiner Seite sogar auf die begehrte Rolle einer britischen Königin verzichtet hat. Diese Präsentation legt die Lesart nahe, Diana träume von einer romantischen Liebesgeschichte und sie entlarvt gleichzeitig die Träume der angehenden Prinzessin als äußerst unrealistisch, indem dem Leser vermittelt wird, dass sie sich für ihr Begehren den falschen Mann ausgesucht habe: Er sei zwar ein Prinz, aber kein Märchenprinz. Die Unterschrift zu Lady Dianas Foto nimmt allerdings nicht Bezug auf diese Konstruktion, sondern informiert darüber, dass sich die Kindergärtnerin vor allem davor fürchtet, „dass die Eltern ihrer Zöglinge beunruhigt werden könnten“ (ebd., 20f). Damit wird eine Diskrepanz zwischen Leser- und Figureninformiertheit hergestellt. Während den Rezipienten überdeutlich vorgeführt wird, dass sich die romantischen Liebesträume der Medienfigur Diana an der Seite des Prinzen nicht erfüllen werden, wird die Figur als vollkommen ahnungslos charakterisiert. Sie sorgt sich in dieser Darstellung um ihre Schützlinge und bemerkt nicht, dass sie es ist, die sich gerade in Gefahr begibt. In der *Bunte* wird auf diese Weise bei der Figurenkonstruktion dramatische Ironie eingesetzt. Der Leser erfährt über die Textelemente und die Anordnung der Fotos mehr als die abgebildete Figur weiß. Er ist deshalb nicht einfach ein Zeuge der Ereignisse, sondern hat die Möglichkeit, die Situation aus einer der Figur übergeordneten Perspektive zu beurteilen.²⁹ In der Konstruktion der

²⁹Dramatische Ironie ist auch ein Mittel, um die Anteilnahme der Rezipienten zu steigern und auch unter dem Begriff *suspense* bekannt. Alfred Hitchcock war darin ein Meister: Das berühmte Beispiel, mit dem er diese Technik der Spannungssteigerung zumeist erklärte, handelt von einer Bombe, die sich unter einem Tisch befindet. Wenn eine Gruppe von Leuten in einem Film an einem Tisch sitzt, unter dem eine Bombe liegt, aber weder wir noch die Figuren etwas davon wissen, dann gibt es einen großen Überraschungsmoment – wenn die Bombe explodiert. Wenn wir dagegen wissen, dass die Bombe da liegt, und die Figuren wissen es nicht, ist die Anteilnahme des Publikums für eine beträchtliche Weile sicher gestellt. Wenn man auf das Überraschungsmoment setzt, verliert das Publikum ziemlich rasch das Interesse an dieser Szene, wenn man sich für den Einsatz von *suspense* entscheidet, wird es mit angehaltenem Atem anderenfalls langweilige Details verfolgen und darauf warten, dass die Figuren die Bombe entdecken oder mit ihr in die Luft gehen (vgl. dazu Truffaut 1973 [1966], 64).

Bunte ist die Figur zwangsläufig zum Scheitern verurteilt. Heiratet der Prinz Diana nicht, so verfehlt sie ihr Ziel. Wenn er sie aber heiratet, hat sie zwar ihr Ziel erreicht und ist dennoch keine Siegerin. Die Anforderungen der öffentlichen Rolle, die Reporter sowie der Prinz bedrohen die nichts ahnende Unschuld und werden ihr das Leben schwer machen. Die Konstruktion ist darauf angelegt, dass der Leser die angehende Prinzessin nicht beneidet, sondern bemitleidet.



Abb. 3 /*Bunte* 11, 1981, 24f

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

Indem das Foto mit dem durchsichtigen Rock im Bericht zur Verlobung des Paares ein zweites Mal veröffentlicht wird, verdichtet sich die Naivität in der Darstellung der *Bunte* zur zentralen Charaktereigenschaft der Figur (Abb.3). In diesem Artikel wird das Foto in einen anderen Kontext gesetzt: Auch hier wird es ganzseitig veröffentlicht, aber mit einer neuen Unterschrift versehen: „Noch nie war eine Königin von England so durchsichtig – aber auch noch nie so unschuldig wie diese Kindergärtnerin“ (11, 1981, 24). Der Text weist wieder auf das Missgeschick mit dem Rock, doch ‚durchsichtig‘ kann man in dieser Präsentation auch anders lesen. In Verbindung mit ihrer Unschuld bedeutet dies auch, dass die Vergangenheit der Medienfigur Diana keine dunklen Flecke aufweist, sie ist vollkommen rein. Auf der rechten Heftseite wird erneut ein Foto veröffentlicht, das Prinz Charles zusammen mit Dianas Schwester bei einem Poloturnier zeigt. In der Unterschrift wird dieses Mal Sarah für das Scheitern der Affäre verantwortlich gemacht:

„Sarah hatte ‚tausend Freunde‘. Ihre Schwester Diana nur einen einzigen. Lady Sarah Spencer war zu ungeduldig, als der Prinz um sie warb. Darum ist die Schwester der Braut heute nur mehr die Schwägerin des zukünftigen Königs.“ (ebd., 25)

Mit den Unterschriften wird der Triumph der Tugend gefeiert: die Medienfigur Diana hat den begehrten Prinzen erobert, weil sie geduldig war und sich ihre Unschuld bewahrt hat. Dafür wird sie belohnt, sie wird die zukünftige britische Königin werden. Dieser Behauptung wird allerdings auf visueller Ebene widersprochen. Das rechte Foto zeigt eine selbstbewusste und attraktive Sarah neben Charles. Sie hat ihre Jacke lässig über die Schultern geworfen, ihr Lachen wirkt selbstsicher und ihre ganze Haltung selbstbewusst. Die Fotografien sind so platziert, dass Sarah und Charles in Dianas Richtung blicken, als würden sie die naive Unschuld auslachen. Als würde Sarah Diana zurufen: Du wirst ihn zwar heiraten, doch lieben wird er dich niemals! Die Medienfigur Diana wird zwar den Prinzen heiraten, in der Konstruktion der *Bunte* wird jedoch Sarah neben Charles präsentiert, von Lady Diana wird dagegen ein Foto gezeigt, auf dem sie alleine abgebildet ist. Die moderne und selbstbewusste Sarah scheint sehr viel besser zum Prinzen zu passen als die altmodisch wirkende Diana. Ihre Unschuld wird auf diese Weise nicht nur als positiver Charakterzug bewertet, sondern wird in Bezug auf den Prinzen sogar als gravierender Nachteil dargestellt. Während dem Leser die Lesart angeboten wird, dass Sarah besser zu Charles passen würde und dass die beiden sich über Diana lustig machen, scheint die Figur Diana davon nichts zu bemerken, denn sie blickt nach links. Die beiden lachen sie in dieser Konstruktion hinter ihrem Rücken aus. Dadurch werden in dieser Darstellung zwei Perspektiven gegeneinander ausgespielt. Weil die Medienfigur Diana nicht bemerkt, dass die beiden sich über sie lustig machen, wird dem Leser auch die Gemeinheit dieser arroganten Haltung vorgeführt, so dass man mit der Figur Diana auch Mitleid haben kann. Die Perspektive des Rezipienten befindet sich zwischen den Perspektiven aller Figuren. Sie changiert zwischen Mitleid und Schadenfreude, wobei es im Ermessen des Lesers liegt, für welche der Haltungen er sich entscheidet.

Auch in dieser Zusammenstellung wird das Foto mit dem durchsichtigen Rock eingesetzt, um auf die Defizite der Medienfigur Diana hinsichtlich ihrer zukünftigen Rolle hinzuweisen. Sie erfülle zwar mit ihrer Unschuld die Erwartungen, die das altmodische Protokoll des britischen Königshauses an die Braut des Thronfolgers stellen würde, aber für die Ehe mit dem Thronfolger sei sie denkbar schlecht geeignet. Diese Präsentation unterstützt die Vorstellung, dass Prinz Charles Diana nicht aus Liebe heiratet, sondern weil er seine Pflichten als Thronfolger erfüllen muss. In den Worten der *Bunte*, als fettgedruckter Text unter dem Titel des Verlobungsartikels „Der Prinz und die Jungfrau“ gesetzt:

„Wer sich fragt, warum gerade dieses ‚kleine Mädchen‘ das Herz des Thronfolgers und der Königin erobert hat, der muss sich auch fragen, wie viele Jungfrauen es im englischen Adel wohl noch gibt.“ (ebd., 22)

Die Figur Diana hat ihr Ziel, eine romantische Liebesgeschichte mit Prinz Charles zu erleben, durch die Verlobung nicht erreicht. Sie ist in der Darstellung der *Bunte* nur ein Spielball des britischen Königshauses: Sie sei nur deshalb als zukünftige Braut des Thronfolgers ausgesucht

worden, weil sie wahrscheinlich die letzte Jungfrau im britischen Adel sei und damit als einzige die anachronistischen Forderungen des britischen Hofprotokolls erfülle.



Abb. 4 / *Bunte* 12, 1981, 26f

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

Mit einer Variation des Fotos mit dem durchsichtigen Rock, bei dem durch die halbnah Einstellung die Kinder sowie die Beziehung der Medienfigur Diana zu ihnen in den Vordergrund rücken, wird in der *Bunte* dargestellt, dass die Figur nach der Hochzeit schwierige Pflichten erwarten (12, 1981, 26f) (Abb. 4). In der Bild-Unterschrift wird einer der Gründe angegeben, weshalb gerade dieses Foto so häufig veröffentlicht wird: „Das meistgedruckte Foto einer Kindergärtnerin – es wird erst in den Archiven verschwinden, wenn Lady Diana eigene Kinder auf den Armen hält“ (ebd.). Damit wird darauf hingewiesen, dass von Diana und Charles erwartet wird, dass sie die Erbfolge sichern und dass der Erwartungsdruck der Öffentlichkeit groß sein wird. In dieser Präsentation wird der Druck durch das Medieninteresse symbolisiert: Das Foto wird immer wieder veröffentlicht, weil Diana mit den beiden Kinder auf dem Arm bereits wie eine Mutter aussieht. Betrachtet man es im Zusammenhang mit den anderen Fotos und Textelementen auf dieser Seite, so wird erkennbar, dass die Medienfigur Diana erneut als vollkommen naiv hinsichtlich ihrer zukünftigen Aufgaben charakterisiert wird. Unter einem Wappen des britischen

Königshauses wird ein oval eingefasstes offizielles Verlobungsfoto präsentiert, das auf den Stufen des Buckingham-Palastes aufgenommen wurde. Weil sie ein paar Stufen unter ihm steht, wirkt die gleich große Diana einen Kopf kleiner als Prinz Charles. Sie schmiegt sich lächelnd an ihren zukünftigen Ehemann, der seine Hände auf ihre Schultern gelegt hat. Diana wirkt dabei zwar glücklich, aber auch unterwürfig. Der fettgedruckte Text unter dem Logo berichtet von den Vorbereitungen auf das gemeinsame Zusammenleben: „Nur das Schlafzimmer im Haus des Brautpaares ist bis jetzt eingerichtet. ‚Warum nicht die Küche?’ fragte Diana“ (ebd., 27). Die Frage, die der Figur an dieser Stelle untergeschoben wird, charakterisiert die Figur Diana als unerfahren und ahnungslos, welche Pflichten durch die Ehe mit dem britischen Thronfolger auf sie zukommen werden. Sie scheint nicht begriffen zu haben, dass sie nicht für ihn kochen, sondern so schnell wie möglich die Thronfolge sichern muss. Die Medienfigur Diana erhält in dieser Präsentation keine Antwort, nur dem Leser wird mit den beiden anderen Fotos samt Unterschriften vorgeführt, welches die Aufgaben der frischgebackenen Verlobten sein werden. Über dem Foto, das Lady Diana mit den beiden Kindern zeigt, ist in gleicher Größe das Foto eines Schlafzimmers gesetzt und im Fluchtpunkt der Aufmerksamkeit steht ein Bett. Eine Unterschrift kennzeichnet es als Schlafzimmer des Prinzen: „Als Prinz Charles sein eigenes Haus Highgrove einrichtete, dachte er nicht unbedingt schon ans Heiraten, sonst wäre das Bett breiter geworden“ (ebd., 26f). Im Kontext mit den anderen Elementen wird das Schlafzimmer zu einer Projektionsfläche für Leserfantasien. Was sich in diesem Zimmer abspielen wird, bleibt offen. Doch der Eindruck, dass es sich für Charles, den Playboy, vor allem um eine Pflichtveranstaltung mit seiner sexuell unerfahrenen Ehefrau handeln wird, um gemäß den protokollarischen und öffentlichen Erwartungen Thronfolger zu produzieren, ist nicht von der Hand zu weisen. Auch mit diesem Foto der ersten Bildsequenz wird die Naivität der Figur hinsichtlich der Lebensbedingungen und ihrer zukünftigen Aufgaben im britischen Königspalast dargestellt.

Die Verlobung mit Prinz Charles verändert die Medienfigur der *Bunte*, es gibt auch neue, in Bezug auf die Prinzessinnenrolle von der *Bunte* als gelungen bewertete Darstellungen. Die erste Bildsequenz wird in der Zeitschrift jedoch zu einem Symbol für die schüchterne und naive Unschuld, die dem Leser vorgestellt wurde. Dies wird mit der zweiten Veröffentlichung des Fotos deutlich, bei dem 'die Figur Diana auf der Lehne der Parkbank sitzt (20, 1981, 27). Dieses Foto aus der ersten Bildserie wird in einem Artikel präsentiert, der von Charles' offizieller Reise nach Australien berichtet, bei der seine Verlobte ihn jedoch nicht begleitete. Auf der Aufmacherseite wird in der Darstellung der *Bunte* ein Foto von Diana präsentiert, auf dem sie nicht mehr so schüchtern, sondern glücklich wirkt. In der Überschrift wird von ihrem schmerzhaften Abschied von Prinz Charles berichtet:

„Beim Abschied von Prinz Charles brach Lady Diana vor den Augen der britischen Fernsehzuschauer in Tränen aus. Als sie kurz darauf bei einem Pferderennen fotografiert wurde, lachte sie schon wieder.“ (ebd., 23)

Die Präsentation der *Bunte* legt die Lesart nahe, die Figur Diana habe sich viel schneller als erwartet von ihrem Kummer erholt, weil sie trotz räumlicher Entfernung immer noch mit ihrem Verlobten verbunden sei. Ihr strahlendes und flirtendes Lächeln ist in dieser Darstellung nach links gerichtet und trifft direkt auf Prinz Charles' Blick, der auf der linken Heftseite abgebildet ist. Er hat die Hand als Sonnenschutz an die Stirn gehoben und schaut in die Ferne. Die Anordnung der Fotos suggeriert, dass die beiden zwar meilenweit voneinander entfernt, aber dennoch über ihre Gefühle miteinander verbunden sind, die hier durch die Blicke dargestellt werden. Gegen alle Prophezeiungen scheint alles gut zu gehen: Prinz Charles hat sich in seine zukünftige Frau verliebt, so dass er auf seinen Reisen nur noch an sie denkt. Auch ein fettgedruckter Text lenkt die Bedeutungsproduktion in diese Richtung, wenn berichtet wird, dass die Königinmutter der *Bunte* erzählt habe, „wie verliebt die beiden sind“ (ebd., 22). Aber dann wird auf der nächsten Doppelseite ein Foto von Prinz Charles aus Neuseeland gezeigt, das ihn inmitten einer Menschenmenge zeigt, während ihn gerade ein hübsches Mädchen küsst. Auf der nächsten Seite wird mit drei Fotos und Textelementen deutlich gemacht, dass sich Prinz Charles durch die Verlobung doch nicht verändert habe, dass er immer noch ein umschwärmter Playboy sei. Er wird von attraktiven Frauen regelrecht angegriffen, die ihn bei seinen Auftritten abküssen, wie die Unterschrift zum vorseitigen Bild darlegt, oder sich an ihn heranpirschen, wie das Pin-up-Girl Bree Summers, das auf dieser Seite gezeigt wird: „Am Strand von Sydney pirschte sich die attraktive Bree Summers an Prinz Charles heran und raubte ihm einen Kuss“ (ebd., 26).³⁰ In diese Präsentation ist das Foto aus der Kindergartenserie eingebunden (Abb.5). Es wird unter einer Darstellung präsentiert, die Prinz Charles in Badehose am Strand zeigt. Die Unterschrift setzt es in einen anderen Kontext als bei der ersten *Bunte*-Präsentation: „So sah man Lady Diana indessen: einsam und verloren, auf seine Rückkehr wartend“ (ebd., 27). In der Konstruktion der *Bunte* wird die Vorstellung geweckt, die Medienfigur Diana sei durch die lange Trennung wieder zu einer einsamen und verlorenen Unschuld geworden. Während sie am Anfang des Artikels durch die Blickachsen mit Prinz Charles verbunden war, trifft seine Blickachse in dieser Präsentation auf Bree Summers. Ein Text informiert, dass es zwar immer noch eine Verbindung zwischen dem Brautpaar gibt. Es ist allerdings nicht mehr der Blick, sondern das Telefon: „Die nächtlichen Telefonate vom Pazifik nach England wurden um so länger, je länger die Reise dauerte“ (ebd., 26). Die innere Verbindung muss durch das Telefon ersetzt werden. Im Text wird zudem berichtet, dass die Figur Diana unter der Abwesenheit ihres Verlobten leide: „Lady Diana wird diese fünf Wochen ohne Charles so leicht nicht wieder vergessen: Sie litt, wie nur eine schwer verliebte junge Frau unter der Abwesenheit ihres Geliebten leiden kann“ (ebd., 27). Prinz Charles nehme

³⁰Vgl. zur Konstruktion der Männer- und Frauenbilder in der *Bunte* auch Kapitel III.4.



Abb. 5 /Bunte 20, 1981, 26f

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

den Überfall dagegen mit Routine hin, wie die Unterschrift zu seinem Foto informiert: „So etwas ist ihm schon öfter passiert“ (ebd., 27). Die Präsentation ist an dieser Stelle vieldeutig. Im Vergleich zu Bree Summers wirkt Diana wie ein Mauerblümchen. Es ist ein Eindruck, der von Platzierung und Größe der Fotografie sowie durch die Blickrichtungen verstärkt wird. Das Foto des Pin-up-Girls ist doppelt so groß abgedruckt, und sie blickt mit einem siegessicheren Lächeln zum Leser. Sie scheint sich mit diesem verbünden zu wollen, um Diana im Bewusstsein ihrer eigenen Attraktivität auszulachen. Ihre Körperhaltung ist aggressiv und selbstbewusst, während Dianas geduckte Haltung passiv und defensiv wirkt. Auch der flehende und um Mitleid heischende Blick der Medienfigur Diana ist zum Leser gewandt, so dass diese Fotogeschichte mehrere Lesarten anbietet, die sich erneut im Spannungsfeld von Mitleid und Spott bewegen. Man kann mit der Medienfigur Diana Mitleid haben, weil Prinz Charles schon bei der ersten Solo-Reise von attraktiven Frauen umschwärmt wird. Man kann aber auch aus der Perspektive von Bree Summers auf Diana blicken und sich schadenfroh fragen, wie diese naive Unschuld den Einfall haben konnte, sich vorzunehmen, den britischen Thronfolger zu heiraten. Schließlich kann man auch aus Prinz Charles' Perspektive auf die beiden Frauen blicken, die gegeneinander kämpfen, um ihn zu erobern. In diese Richtung wirkt auch sein wild-verzerrter Gesichtsausdruck, der die Lesart nahe legt, dass er daran gewöhnt sei, dass er für attraktive Frauen eine begehrte Jagdtrophäe darstelle. Zwar wurde in der *Bunte* auf den beiden Aufmacherseiten des Berichts behauptet, die Figur Diana habe ihr Ziel erreicht und sei zusammen mit Prinz Charles mittlerweile ein glückliches Liebespaar. Der weitere Verlauf der Konstruktion zielt jedoch darauf ab, dieser Behauptung zu widersprechen. Die Rivalinnen der Medienfigur Diana nehmen keine Rücksicht darauf, dass der Prinz mittlerweile verlobt ist. Sie sind noch nicht endgültig besiegt. Auch nach der Verlobung muss die Figur Diana

um den Prinzen kämpfen. Für Prinz Charles gehören Überfälle attraktiver Frauen jedoch zu seinem Alltag. Auch diese Darstellung weist folglich in die Zukunft, auf die Schwierigkeiten und Probleme, die die Figur Diana an der Seite des Prinzen und umschwärmten Playboys erwarten. Die Medienfigur Diana erreicht mit der Verlobung ihr Ziel: Sie wird den begehrten Prinzen heiraten, sie wird über die Schwester und die anderen Frauen triumphieren. Durch den Einsatz von dramatischer Ironie wird dem Leser jedoch vorgeführt, dass dies kein Triumph ist. In der *Bunte* wird beständig die Erwartung geschürt, dass der Preis, den die Figur Diana für die Erfüllung ihres naiven Traumes zahlen muss, sehr hoch sein wird.

1.2. Die Leidende - *Neue Post*

Wie in der *Bunte* wird die Figur Diana in der *Neuen Post* schon vor der Verlobung mit dem Prinzen im Oktober 1980 eingeführt. In dieser Zeitschrift werden von Beginn an keine Zweifel an ihrer Eignung zur Prinzessin von Wales artikuliert. Vorgestellt wird die Figur Diana mit einer Variation der ersten Bildsequenz, auf der sie in halbnaher Einstellung zu sehen ist (41, 1980, 6). Sie scheint zu knien und sie hält die beiden Mädchen im Arm, die rechts und links neben ihr stehen. In den Vordergrund rückt in dieser Präsentation Lady Dianas Arbeit im Kindergarten sowie ihre Beziehung zu den beiden Kindern:

„Lady Diana Spencer, die hübsche Freundin von Prinz Charles, mit zweien ihrer kleinen Schützlinge. Die jüngste Tochter des Earl von Spencer arbeitet in London als Kindergärtnerin.“ (41, 1980, 6)

Dass Diana trotz ihrer Herkunft in einem Kindergarten arbeitet, wird in der *Neuen Post* als Vorzug dargestellt, da sie dadurch schon Erfahrungen „mit dem Aufwachsen und der Erziehung von Kindern“ (ebd.) habe. Sie erscheint auf diese Weise gut vorbereitet, um ihre dynastischen Pflichten zu erfüllen.

Das Foto mit dem durchsichtigen Rock, das den nächsten Artikel über die Medienfiguren Diana und Charles illustriert, wird in der *Neuen Post* nicht als Missgeschick gewertet (Abb.6). Im Vordergrund steht dagegen wieder Dianas Arbeit im Kindergarten, dass sie arbeitet, obwohl sie die Tochter eines Earl ist: „Lady Diana, die Tochter des 8. Earl of Spencer, arbeitet als Kindergärtnerin“ (48, 1980, 3). Das Foto wird in der *Neuen Post* neben einem von Prinz Charles in gleicher Größe präsentiert. Es zeigt ihn, wie die Unterschrift erklärt, „bei einer glanzvollen Zeremonie“ (ebd.). Der Thronfolger trägt nicht nur eine mit Abzeichen und Orden dekorierte Uniform, sondern auch andere Insignien seiner Kronprinzenrolle, beispielsweise einen wallenden roten Umhang. Der durchsichtige Rock kann in diesem Zusammenhang wieder anders gelesen werden. Er vermittelt, ähnlich wie die hochgekrempelten Ärmel von Dianas Bluse, den Eindruck, sie trage einfache Arbeitskleidung. Betrachtet man die beiden Fotografien zusammen, legt ihre



Lady Diana, die Tochter des 8. Earl of Spencer, arbeitet als Kindergärtnerin



Königin Elizabeths ältester Sohn bei einer glanzvollen Zeremonie

wahre Königin seines Herzens: für die 19-jährige Lady Diana, die Tochter von Lord Edward John, dem 8. Earl of Spencer.

In englischen Gesellschaftskreisen erzählt man sich: „Der Kronprinz und die etwas schüchtern wirkende Aristokratin waren einander schon zuvor nähergekommen. Doch er verbergte seine Gefühle für sie auch vor guten Freunden. Die Liebe zu Lady Diana war monatelang ein streng gehütetes Geheimnis.“

Die Kindergärtnerin hatte peinliche Pflichten zu erfüllen. Der Königshof verlangte eine gynäkologische Untersuchung. Das Risiko einer kinderlosen Ehe sollte ausgeschlossen werden. Als Kronprinz Charles schließlich das Urteil der Ärzte

Der Königshof verlangte eine gynäkologische Untersuchung:

Kronprinz Charles: Die Liebe zu Lady Diana war monatelang ein Geheimnis

Am Freitag, dem 17. Oktober 1980, genau an dem Tag, an dem Königin Elizabeth von Papst Johannes Paul II. in Rom zu einer Audienz empfangen wurde, traf Kronprinz Charles auf Schloss Balmoral in Schottland ein, um hier das Wochenende zu verbringen. In seiner Begleitung befand sich ein hübsches junges Mädchen.

„Es handelt sich um eine mit unbekannte Kindergärtnerin aus London“, versicherte der Kastellan später mit unbewegtem Gesicht. Doch seine königliche Hoheit war mit jenem Mädchen schon mehrmals auf Schloss Balmoral gewesen. Im September sollen sich die beiden im Park sogar zärtlich geküßt haben.

Menschen in aller Welt vermuteten damals noch, daß Königin Elizabeth mit dem Papst über die seit Jahren prophezeite Hochzeit ihres Sohnes mit der katholischen Prinzessin Marie-Astrid von Luxemburg sprechen würde. Die Tochter des Großherzogs Jean hätte zum anglikanischen Glauben übertreten müssen.

Doch gerade in jenen Tagen entschied sich der englische Thronfolger für die



Die englische Königsfamilie im Schloßpark (von links): Prinz Philip, Herzog von Edinburgh, Prinz Edward, der jetzt 32-jährige Kronprinz Charles, Königin Elizabeth II. mit ihrem ersten Enkelkind, Peter Mark Andrew, Prinz Andrew und Prinzessin Anne



Lady Diana Spencer stammt aus einem alten englischen Adelsgeschlecht

verfuhr, war er erleichtert.

Lady Dianas Lebenswandel und ihre Familie wurden auch überprüft.

Lady Diana stammt aus einem uralten Adelsgeschlecht, dessen Anfänge noch in normannischer Zeit liegen. Schloß „Althorp Park“ in Mittelland ist der Stammsitz. Seit Generationen dienen die Althorps der englischen Krone als Kammerherren, Minister und sogar als Vizekönige von Irland.

Lady Dianas ältere Schwester Sarah war mit Kronprinz Charles schon lange befreundet. Sie galt eine Zeitlang als Heiratskandidatin. Doch Königin Elizabeths Sohn entschied sich für Diana – wie einst Kaiser Franz Joseph von Österreich, der anstelle der ihm zugeordneten Prinzessin Helene deren jüngere Schwester Sissi heiratete.

**Text: Mortimer A. Valentine
Fotos (1): Reginald Davis**

NEUE POST

Abb. 6 /Neue Post 48, 1980, 3

mit freundlicher Genehmigung des Heinrich-Bauer-Verlags, Hamburg

Präsentation den Bezug zum Märchen Aschenputtel nahe. Wie Aschenputtel verrichtet auch die Figur Diana einfache Tätigkeiten, die ihrer adligen Herkunft nicht entsprechen. Wie Aschenputtel wird sie dennoch den Prinzen heiraten und als unterschätzte Heldin am Ende triumphieren.³¹

³¹Vgl. Lodge 1992, 15.

Anders als in der *Bunte* wird die Medienfigur Diana jedoch nicht als die vom Königshaus vorgesehene Kandidatin dargestellt. Der Thronfolger entscheidet sich in dieser Zeitschrift in Abwesenheit der Queen für Diana. Sie wird deshalb in der *Neuen Post* als die „wahre Königin seines Herzens“ (ebd.) präsentiert. Prinzessin Marie-Astrid von Luxemburg wird in diesem Artikel die Rolle der offiziellen Kandidatin zugeschrieben. In der *Neuen Post* wird auf diese Weise von einer Liebes- und nicht von einer Pflichtheirat erzählt, die darüber hinaus durch den Vergleich mit der Geschichte Kaiserin Elisabeths von Österreich³² bezeugt wird. Dazu wird in der *Neuen Post* die Affäre des Prinzen mit Dianas Schwester Sarah auf eine andere Weise als in der *Bunte* interpretiert. Sarah wird als langjährige Heiratskandidatin des Prinzen dargestellt:

„Doch Königin Elisabeths Sohn entschied sich für Diana – wie einst Kaiser Franz Joseph von Österreich, der anstelle der ihm zugedachten Prinzessin Helene deren jüngere Schwester Sissi heiratete.“ (ebd.)

Prinz Charles widersetzt sich in der Version der *Neuen Post* wie Franz Joseph den offiziellen Forderungen und entscheidet sich aus Liebe für die verkannte jüngere Schwester. Mit einem weiteren Foto wird in der *Neuen Post* gezeigt, dass die Figur Diana für die Prinzessinnenrolle geeignet ist. In halbnaher Einstellung ist sie in Abendgarderobe zu sehen. Sie trägt einen dunklen Mantel, eine kleine glänzende Handtasche, die Haare sind sorgfältig frisiert. Sie ist geschminkt und trägt Ohrringe. Ihr Blick, aber auch ihre Körperhaltung wirken abwehrend, als würde sie bei etwas entdeckt, das sie lieber geheim halten würde – als wäre sie Aschenputtel, die gerade vom Ball kommt. Ihre bisher noch nicht erkannte Schönheit wird in dieser Darstellung sichtbar und damit auch, dass es sich bei Diana um eine angemessene Kandidatin für die Prinzessinnenrolle handelt.

Prinz Charles wird in der Version der *Neuen Post* als romantischer Held typisiert. Seine Motivation für die Hochzeit liegt allein in seiner Liebe zu Diana, nicht im Erfüllen seiner Pflichten. Er wird als Märchenprinz dargestellt, der die Lady auf seine Landschlösser einlädt. Die Figur Diana erlebt in der *Neuen Post* auf diese Weise eine romantische Liebesgeschichte (die sich die Diana der *Bunte* vergeblich wünschte). So wird der Kastellan von Schloss Balmoral zitiert, der berichtet, dass sich die beiden „im Park sogar zärtlich geküsst haben sollen“ (ebd.). Das Paar könnte in dieser Version vollkommen glücklich sein, wenn nicht der Königshof von Diana „peinliche Pflichten“ (ebd.) abverlangen würde: Diana werde laut *Neue Post* gynäkologisch untersucht, um das Risiko einer kinderlosen Ehe auszuschließen, ihr Lebenswandel und der ihrer Familie werde überprüft. Mit dem Bezug auf die durch die Film-Trilogie populäre Geschichte Sissis wird deshalb nicht nur die Liebesgeschichte bezeugt. Es ist auch ein Angebot zur Antizipation der weiteren Entwicklung. In

³²In diesem Fall ist es gleichgültig, ob die Film-Sissi oder die biografische Sisi gemeint ist. Allerdings ist die Geschichte, wie sie der Film erzählt, die populärere und damit bekanntere Version. In einem Vergleich der Entwicklung der beiden Prinzessinnen nach Dianas Tod werden in der *Neuen Post* beispielsweise nur Fotos aus der Filmtrilogie veröffentlicht (39, 1997, 16). Ich werde die Filmfigur im weiteren immer als ‚Sissi‘ bezeichnen, wie im Titel der Film-Trilogie von Ernst Marischka (1955-1957). Die historische Figur, wie sie beispielsweise die Biografie von Brigitte Hamann (1998) konstruiert, wird in dieser Arbeit dagegen ‚Kaiserin Elisabeth‘ oder ‚Sisi‘ genannt (vgl. Kapitel III.5.2.4).

der *Neuen Post* wird auf diese Weise wie in der *Bunte* dramatische Ironie eingesetzt: Sissis Schwierigkeiten mit dem Leben einer Kaiserin und mit ihrer Schwiegermutter Erzherzogin Sophie resultierten aus ihrer mangelnden Vorbereitung auf das Leben am Wiener Hof. Wie Diana war Sissi ein junges Mädchen, das in ihrem Elternhaus ein für königliche Verhältnisse relativ bescheidenes und freies Leben führte und durch die Hochzeit mit Kaiser Franz-Joseph plötzlich eine öffentliche Rolle ausfüllen und sich dem formellen Leben im Palast anpassen musste. Mit dem Bezug zur Sissi-Geschichte wird in der *Neuen Post* schon auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die auf diese Liebe und besonders auf Diana am britischen Königshof zukommen werden. Ihr Scheitern wird vom ersten Moment an absehbar. Diese Konstruktion weckt die Vorstellung, dass es die mit der ersten Bildsequenz als jung und schüchtern charakterisierte Diana im Palast wie Sissi nicht leicht haben wird. Sie ist das einfache und freie, das heißt wenig offizielle Leben einer Kindergärtnerin gewöhnt. Auf diesen Gegensatz zielt die Gegenüberstellung der beiden Darstellungen in der *Neuen Post* ab: Dianas Arbeit erscheint in dieser Aufnahme als vollkommen natürliche Tätigkeit, sie übt sie in einem Park aus, mitten in der Natur. Bei ihrer Arbeit trägt sie Kleidung, die ihr jede Bewegungsfreiheit lässt, und die Arbeit als Kindergärtnerin erscheint als ein Beruf, der sich nicht von der Tätigkeit einer Mutter unterscheidet. Prinz Charles muss dagegen bei zwar glanzvollen, aber auch formellen Zeremonien auftreten. Es ist eine öffentliche Rolle, bei der er Uniformen tragen sowie Haltung bewahren muss. Schon die Kleidung zeigt, wie ihn diese Rolle einschränkt und einzwängt und ihn zu einer steifen und aufrechten Haltung zwingt.³³ Zwischen diesen beiden Auftritten wird in der *Neuen Post* polarisiert: Das Foto mit dem durchsichtigen Rock wird zu einem Symbol für das als frei dargestellte Leben einer Kindergärtnerin. Prinz Charles' Auftritt kann in der *Neuen Post* dagegen als Inbegriff des unfreien Lebens im Palast gelesen werden. Auch die Figur Diana wird in Zukunft die Gefangene ihrer Rolle werden. Sie wird sich in der Öffentlichkeit kontrollieren, ihre Gefühle unterdrücken und Haltung bewahren müssen. Wie in der *Bunte* werden dem Leser auch in der *Neuen Post* mehr Informationen geliefert als der Figur. Er kann schon das Scheitern dieser Liebe voraussehen, während die Figur Diana noch an ihr Glück an der Seite des Prinzen glaubt.³⁴

In diesem Zusammenhang erhält das auf der gleichen Seite veröffentlichte Foto der königlichen Familie seine Bedeutung. Es zeigt sie in einem eher ‚privaten‘ Rahmen. Alle tragen für königliche Verhältnisse legere Freizeitkleidung und keine offiziellen Insignien verweisen hier auf Rang und Amt. Dennoch ist durch die kreisförmige Anordnung der Personengruppe Königin Elizabeth der Mittelpunkt der Familie. Auf sie fällt der Blick des Betrachters zuerst. Sie wirkt durch ihr gerade

³³In der Film-Trilogie *Sissi* wird die Uniform des Kaisers ebenfalls zum Symbol der einengenden Rolle: Sie legt sich wie ein Korsett über den weich wirkenden Körper Karl-Heinz Böhm und bildet einen Kontrast zu seinem eher femininen Gesicht. Die Uniform zwingt ihn zu einer starren Haltung und hindert ihn am Ausleben seiner Gefühle. Deutlich wird dies in den Liebesszenen mit Sissi (Romy Schneider). Legt er die Uniform ab und zieht statt dessen (wie bei einem Aufenthalt in den Bergen) eine Tracht an, wirkt er dagegen befreit.

³⁴Das heißt nicht, dass sich dies zwangsläufig auch erfüllen muss. Hier ist die Struktur gemeint, in der die Geschichte erzählt wird.

und streng geschnittenes Kostüm sowie durch ihre aufrechte Körperhaltung selbst im Kreis ihrer Familie förmlich und respekteinflößend. In diesem Familienbild wird die Hierarchie sichtbar, in die sich Diana nach der Hochzeit einfügen muss. Um mit dem Prinzen am Königshof zusammenzuleben, muss die Figur Diana mit dieser Familie, mit dieser Schwiegermutter zurechtkommen. Damit ist in dieser Konstruktion von Beginn die Frage angelegt, inwiefern die Liebe des Paares am Königshof bestehen wird? Wie lange wird und kann diese Beziehung gut gehen? Es erscheint wahrscheinlich, dass die Medienfigur Diana mit den neuen Aufgaben nicht zurechtkommen, vielleicht sogar an den Lebensbedingungen im Palast zerbrechen wird. Von Beginn an wird in dieser Figurenkonstellation der Queen als Schwiegermutter und Verkörperung des einengenden Hofprotokolls eine zentrale Rolle zugeschrieben.

Von der Figur Diana werden nach *Neue Post* für die Verlobung mit dem britischen Thronfolger vor allem Opfer abverlangt. Dies wird mit einer Variation der Kindergartenserie dargestellt, die in der *Bunte* nicht veröffentlicht wurde. Auf diesem Foto sitzt sie allein und mit schamhaft angezogenen Beinen im Gras (Abb.7).



Abb. 7/ *Neue Post* 10, 1981, 6

mit freundlicher Genehmigung des Heinrich-Bauer-Verlags, Hamburg

Mit ihrem scheuen Lächeln, ihrem geneigten Kopf und zusammengesunkenen Körper wirkt sie brav und unterwürfig. In der Bild-Unterschrift wird berichtet, dass die Figur Diana nach der Verlobung nicht mehr als Kindergärtnerin arbeitet: „Lady Diana Spencer gab ihren Beruf auf, als die Verlobung mit dem Prinzen verkündet wurde“ (10, 1981, 6). Der Verzicht kann zum einen als Lob ihrer Unterwerfung gelesen werden. Zum anderen wird mit dieser Darstellung jedoch vorgeführt, wie hoch der Preis ist, den sie für ihr zukünftiges Leben im Palast zahlen muss, denn ohne die beiden Kinder wirkt sie einsam und verloren. Die *Neue Post* präsentiert die Figur Diana

als eine Leidende, der die Anforderungen und Bewährungsproben der neuen Rolle zusetzen, wie beispielsweise auch im Text berichtet wird: „Die junge Lady fand keine Ruhe mehr. Sie wurde Tag und Nacht von Neugierigen verfolgt. Ein paar Mal erlitt sie Weinkrämpfe“ (ebd.). Anders als in der *Bunte* ist Diana in der Konstruktion der *Neuen Post* jedoch nicht naiv. Sie wird von Beginn an als eine Leidende typisiert, deren Leid durch die Scheidung der Eltern bereits in der frühen Kindheit begonnen habe. Eine unter fotografischen Gesichtspunkten missglückte Version der ersten Bildsequenz, auf der sie mit beiden Kindern im Gras sitzt, wird in einem Artikel über ihre Kindheit zum Zeichen ihres unglücklichen Lebens (Abb.8).



Abb. 8 / *Neue Post* 32, 1981, 13

mit freundlicher Genehmigung des Heinrich-Bauer-Verlags, Hamburg

Das Foto ist aus der Obersicht aufgenommen, so dass Diana verzerrt abgebildet ist. Durch die ungünstige Perspektive und die unvorteilhaften Lichtbedingungen, die das Gesicht an einer Seite überstrahlen, wirkt sie niedergedrückt und angegriffen. Ihr abwesender Blick aus dunkel umrandeten Augen erscheint traurig und leidend. In der Bild-Unterschrift wird auf die innige Beziehung der Figur Diana zu Kindern hingewiesen, die nach Ansicht der *Neuen Post* ihre Motivation für die Tätigkeit als Kindergärtnerin darstellt. „Kindern gehörte immer Dianas Herz. Die Arbeit mit ihnen im Londoner Kindergarten ist für die Grafentochter unvergesslich“ (32, 1981,

13). Im Bericht wird die Kindheit der Medienfigur Diana als die einer behüteten Adelstochter beschrieben, so dass sie „eine ausgezeichnete Erziehung genoss“ (ebd.). Ihr Charakter, ihre „wahrhaft königliche Haltung“ (ebd.) habe sie sich allerdings durch „kummervolle Erlebnisse“ erworben, „die ihre Wesensart geprägt haben“ (ebd.). Die *Neue Post* bezieht sich in diesem Artikel auf einen Freund der Familie, der berichtet, dass Lady Diana die Scheidung ihrer Eltern lange Zeit nicht bewältigen konnte. „Bis dahin war sie ein richtiger Wirbelwind gewesen, immer fröhlich. Aber als ihre Mutter die Familie verließ (...) wurde sie viel ernster und wirkte oft traurig“ (ebd.). Erst durch die Scheidung wurde Diana demnach einsam und zurückhaltend – bis sie ihre Arbeit im Kindergarten fand. Hier konnte sie wieder zu ihrer Fröhlichkeit zurückfinden und damit den Prinzen verzaubern. Dies sind die Eigenschaften, denen sie „ihr heutiges Glück an seiner Seite“ (ebd.) verdanke.

Die Figur, die die *Neue Post* aus der ersten Bildsequenz heraus entwickelt, ist eine Leidende. Sie hat aufgrund ihrer einsamen und kummervollen Kindheit und Jugend in ihrem Leben nur wenig Glück erlebt. Diese Figur wird von ihrer Umgebung verkannt und unterschätzt. Es handelt sich dabei um eine Variation der Aschenputtel-Figur, weil sie ein einfaches und bescheidenes Leben als Kindergärtnerin führt, obwohl dies ihrer adligen Herkunft nicht entspricht. Die Version der Figur Diana verdankt die Liebe des Prinzen ihrer Tugend und Nächstenliebe, ihrer Bescheidenheit und ihrem Fleiß, für die ihre Arbeit im Kindergarten ein Symbol ist. Gerade weil sie „nicht einmal im Traum daran dachte“ (ebd.) – wie beispielsweise die Diana der *Bunte* – den (Märchen-)Prinzen zu erobern, gerade weil sie in der Darstellung der *Neuen Post* nicht die Wunschkandidatin des Königshofes ist, ist sie in dieser Konstruktion für Charles die Richtige.³⁵ In der *Neuen Post* wird in der Berichterstattung zur Verlobungszeit beständig Dianas Glück an Prinz Charles' Seite behauptet, aber gleichzeitig deutlich gemacht, dass die Medienfigur Diana auch in Zukunft leiden wird. Sie könnte mit dem als romantisch typisierten Helden Prinz Charles zwar vollkommen glücklich sein, aber der Königshof, die Queen sowie die neugierige Öffentlichkeit werden nach *Neue Post* dafür sorgen, dass die Figur Diana in der *Neuen Post* trotz ihres Liebesglücks auch in Zukunft eine Leidende bleiben wird und sich ihr Unglück sogar noch verschlimmern wird.

1.3. Die Brave - *Stern*

Im *Stern* wird Lady Diana dem Leser erst im Juni 1981 vorgestellt, kurz vor der Hochzeit. Anders als in den beiden anderen Zeitschriften wird keines der Fotos der ersten Bildsequenz im Original veröffentlicht. Im ersten Bericht über die angehende Prinzessin wird jedoch als Aufmacher ein doppelseitiges Foto gezeigt, das Lady Diana, Prinz Charles und die Queen zusammen mit drei Corgies in einem weitläufigen Park zeigt (24, 1981, 66f). Das Besondere an dieser Aufnahme ist, dass hier Doppelgänger der Royals präsentiert werden und sich die Darstellung des Diana-Doubles

³⁵Vgl. Kapitel III.3.

ironisch auf das Foto mit dem durchsichtigen Rock bezieht. Dass der *Stern* statt der ‚echten‘ Royals ihre Doppelgänger in den Mittelpunkt stellt und dass die Originale der Kindergartenserie fehlen, ist für die Zeitschrift, die einen intellektuelleren und seriöseren Anspruch verfolgt, eine Möglichkeit, sich ironisch von der Boulevard- und Regenbogenpresse zu distanzieren.

Die ‚Queen‘ hat sich in dieser Darstellung tief zu ihren Hunden herabgebeugt, ‚Prinz Charles‘ trägt Polouniform und schaut ihr konzentriert zu und ‚Diana‘ steht etwas abseits vom Geschehen. Das Vorbild für die Körperhaltung sowie der Kleidung von Dianas Doppelgängerin ist das Foto mit dem durchsichtigen Rock. Sie trägt einen Pullunder, darunter eine Rüschenbluse und einen Rock. Den Produzenten des Fotos ist es gelungen, die Wirkung des Kindergartenfotos auf diese Darstellung zu übertragen. Auch die Doppelgängerin wirkt schüchtern und unbeholfen vor der Kamera und sie posiert als einzige der drei Figuren. Die ‚Queen‘ und ‚Charles‘ scheinen die Anwesenheit der Fotografen vergessen zu haben und sie scheinen sich nur für die Hunde zu interessieren. Wenngleich auf diese Weise wie in der *Bunte* und in der *Neuen Post* das Bild der schüchternen Unschuld vermittelt wird, so unterscheidet sich diese Darstellung dennoch in wesentlichen Punkten vom Original. Der Rock ist beispielsweise nicht durchsichtig, sondern verdeckt ‚Dianas‘ Körperformen. Selbst ihre Beine sind durch eine schwarze Strumpfhose vor den Blicken der Öffentlichkeit verborgen. Die Kleidung wirkt konservativ und altbacken. Die Rüschenbluse ist hochgeschlossen und wird durch eine Schleife sorgfältig zusammengehalten. Es handelt sich dabei nicht wie im Original um Arbeitskleidung. Auch die Ärmel sind nicht hochgekrempelt sondern wirken ordentlich und gestärkt. Es fällt auf, dass sowohl der Bezug zur Arbeit im Kindergarten, den die *Neue Post* in den Vordergrund gestellt hatte, als auch die sexuelle Komponente, die im Mittelpunkt der *Bunte*-Lesart stand, in dieser Darstellung völlig fehlt. Es ist keine einfache Kindergärtnerin, die im *Stern* präsentiert wird, sondern ein behütetes Mädchen aus gutem Haus. Die Medienfigur Diana wird in dieser Zeitschrift als brave und wohlerzogene Adelsstochter typisiert.

Dennoch wirkt auch diese Version der Figur neben den beiden Royals fremd und fehl am Platz. Sowohl ‚Prinz Charles‘ als auch die ‚Queen‘ scheinen die angehende Prinzessin vollkommen vergessen zu haben. ‚Diana‘ scheint sich hingegen nicht für die Hunde zu interessieren. Sie blickt auf einen Punkt außerhalb dieser Szene. Es bleibt zwar offen, ob sie einfach in ihren Träumen versunken ist oder ob etwas anderes ihre Aufmerksamkeit gefesselt hat, aber eines steht fest – ganz bestimmt sind es nicht die Corgies. Dies ist eine ironische Anspielung auf die Leidenschaft der Queen für ihre Hunde, zu der zahlreiche Anekdoten kursieren. Sie lassen sich auf den Kern reduzieren, dass Königin Elizabeth II. nichts mehr liebt als ihre Corgies – es sei denn ihre Pferde.³⁶ Die distanzierte Anordnung der drei Figuren legt die Lesart nahe, dass sich die ‚Queen‘ fürsorglich

³⁶Elizabeth II. bekam ihren ersten Corgie als sie sieben war und bald danach kam ein zweiter hinzu. Diese begründeten die Corgie-Dynastie im britischen Königshaus. „The corgies were to become for Elizabeth what dwarfs were in the Spanish Court in the sixteenth century, a swarm of them preceding her into a room the way the dwarfs surrounded King Phillip II – and, in their way, misbehaving with the same degree of impunity” (Flamini 1991, 34).

um ihre Hunde kümmern, nicht aber um ihre neue Schwiegertochter. Auch im *Stern* werden auf diese Weise schon zu Beginn Zweifel gesät, inwiefern diese Verbindung – bei soviel Desinteresse – eine Zukunft haben werde: Wie wird die Medienfigur Diana in dieser Familie zurechtkommen, in der Distanz und Kälte vorherrschen und in der alle irgendwelchen skurrilen Leidenschaften nachgehen? Unterstützt wird diese Lesart im Bericht durch Zitate von anderen Doppelgängerinnen, die ohne Neid auf ihr visuelles Vorbild blicken: „Die echte Lady Diana möchte ich echt nicht sein. (...) Lady Di's Leben ist ab sofort total durchorganisiert, bis zu ihrem Tod - no thanks“ (ebd., 68). Auch in der Konstruktion des *Stern* wird die Prinzessinnenrolle auf diese Weise negativ bewertet und stellt ein unentrinnbares Gefängnis voller Pflichten und Zwänge dar.

Auf dem Titelblatt einer Ausgabe der Zeitschrift, die kurz vor der Hochzeit veröffentlicht wurde, wird eine Großaufnahme präsentiert, auf dem Diana von oben herab in die Kamera blickt (Abb.10). Sie ist sorgfältig frisiert, trägt kleine, aber feine Brillantohrringe und wirkt insgesamt sehr vornehm, wie ein braves und eingebildetes Mädchen aus privilegierten Verhältnissen. Diese Lesart wird durch die Schlagzeile unterstützt: „Eine Frau ohne Vergangenheit, aus einer Familie mit Vergangenheit. Diana, Royal Darling“ (32, 1981, Titel). Weil Dianas Arbeit im Kindergarten im *Stern* kaum eine Rolle spielt und statt dessen betont wird, dass sie einer alten Adelsfamilie entstammt, erscheint es in dieser Konstruktion nicht ungewöhnlich, dass Prinz Charles sie heiratet, sondern wird als logische Folge ihrer privilegierten Herkunft angesehen. In diesem Porträt wird die Figur Diana vor allem mit Fotos aus ihrem Familienalbum vorgestellt, die unter dem Zwischentitel „Szenen aus einer wohlbehüteten Kindheit“ (ebd., 17) zusammengefasst werden. Die meisten Fotos sind Schnappschüsse, die bei ihrem Aufenthalt in einem Schweizer Internat aufgenommen wurden und stellen die Figur in einem unvoreilhaftesten Moment dar. Auch mit diesen Fotos distanziert sich der *Stern* von der Unterhaltungspresse, denn durch die Schnappschüsse wird die Medienfigur Diana als normales Mädchen dargestellt:

„In der Kinderkarre, beim Fondue-Essen, der erste BH, lachend mit Sonnenbrille – Fotos aus dem Familienalbum von Lady Di, wie tausend andere Mädchen sie auch haben. Eines allerdings unterschied Diana Spencer von anderen Teenagern: Mit jungen Männern wurde sie nie gesehen – höchstens mal mit einem Elefanten.“ (ebd., 17)

Lady Diana unterscheidet sich laut *Stern* von anderen Mädchen nur dadurch, dass sie besonders brav sei. Es ist eine Eigenschaft, die im *Stern* als langweilig und als Zeichen ihrer privilegierten Position bewertet wird. Beim Überprüfen ihres Lebenswandels und ihrer Familie wird nur bei ihrer Mutter Frances Anstößiges entdeckt. Die Tochter aber biete nichts als „die kurze Biographie eines unbeschriebenen Blattes. Je flotter Mama Frances gewesen war, desto braver schien die Tochter“ (ebd., 17B). War in der *Bunte* Sarah die Figur, die als interessanter bewertet wurde, so ist es in dieser Zeitschrift die Mutter, weil ihre Biografie unkonventioneller verlaufen sei.³⁷ Die brave Lebensart der Medienfigur Diana, die bisher nach *Stern* nur mit einem Jungen ausgegangen sei und

³⁷Vgl. zum Image des *Stern* Kapitel III.3.

auch das nur wenige Male, wird auch im Vergleich zu Prinz Charles' vielen Affären als „fast peinlich dürftig“ (ebd.) bezeichnet.

Ein Foto, auf dem ein Eton-Schüler Lady Diana bei einer universitären Veranstaltung die Hand küsst, wird im *Stern* zu einem Symbolbild „für Englands brave Jugend“ (ebd., 18). Anders als in den anderen beiden Zeitschriften wird die Hochzeit in einen politischen Kontext eingebunden und Bezug genommen auf die Unruhen im Londoner Stadtteil Brixton: „Fast zur gleichen Zeit rebelliert Englands aufmüpfige Jugend in den Armenvierteln“ (ebd., 18). In diesem Kontext werden auch die Schwierigkeiten bewertet, die nach der Hochzeit auf die Figur Diana zukommen werden: „Großbritannien erwartet, dass Diana ihre Pflicht tut, Prinz Charles wird ihr sagen, was das bedeutet: abwarten und Tee trinken“ (ebd., 17E). Die Figur Diana sei durch die Hochzeit finanziell abgesichert und die einzige Schwierigkeit der Rolle bestehe nach *Stern* darin, dass von ihr nichts erwartet werde außer Geduld. Bis sie in den Besitz der Krone kommen werde, „kann sie längst Oma geworden sein“ (ebd., 13). Das doppelseitig gesetzte Aufmacherfoto zeigt Diana und Charles beim Ausüben dieser ‚Pflichten‘: Beide sitzen zusammen im Gras, nur der Tee fehlt noch.

Die Figur, die im *Stern* präsentiert wird, ist eine typische Tochter aus wohlbehütetem Haus: Sie hat bisher weder etwas geleistet noch erlebt. Lediglich aufgrund ihrer vornehmen Herkunft macht sie eine gute Partie. Die Medienfigur Diana besitzt in der Konstruktion des *Stern* keine Ziele, sondern lebt ihr Leben, wie es ihrer adligen Herkunft entspricht. Auffällig an ihr ist nur, dass sie besonders brav und angepasst ist, eben ein typisches Mitglied der privilegierten britischen Oberschicht. Das Trauma der Scheidung ihrer Eltern hat die Figur zwar schulisch aus der Bahn geworfen, sie besitzt nicht einmal einen Mittelschulabschluss, doch dies wurde dank ihrer Herkunft und durch die Heirat mit einem reichen Mann nicht zum gravierenden Problem. Ihr Leben wird sich nach der Hochzeit nicht wesentlich verändern, da das Königshaus sowie die Öffentlichkeit von ihr nur Geduld und Ausdauer erwarten, allerdings bis an ihr Lebensende. Wirklich schwerwiegende Probleme und Konflikte gibt es nach *Stern* nur außerhalb des Königshauses, beispielsweise in den Armenvierteln, wo eine Jugend ohne Chancen um ihre Rechte, um Arbeit und um ihre Existenz kämpft.

Betrachtet man die Konstruktion der Medienfigur Diana in den drei Publikumszeitschriften, so wird deutlich, dass diese die Vieldeutigkeit der Körpersprache der abgebildeten Figur dazu nutzen, um eine eigene Version der Medienfigur aus der ersten Bildsequenz heraus zu deuten. Dazu wählen die Zeitschriften aus dem angebotenen Pool bestimmte Fotos aus und setzen sie mittels Unterschriften, anderer Fotografien und Textelementen in jeweils andere Kontexte. Durch die ersten Deutungen der Ursprungssequenz werden in den Publikumszeitschriften drei unterschiedliche Versionen der Medienfigur Diana konstruiert. Die Analyse zeigt, weshalb das Foto mit dem durchsichtigen Rock zum beliebtesten Foto zählt: Es bietet die meisten Anschlussmöglichkeiten an die polarisierenden Erzählstrategien der Presse. In der *Bunte* wird der durchsichtige Rock zu einem Symbol der Unerfahrenheit der Medienfigur Diana im Umgang mit

der Presse sowie mit den Anforderungen der Prinzessinnenrolle und wird zudem als Zeichen ihrer Unschuld gelesen. In der *Neuen Post* wird diese Darstellung dagegen zu einem Sinnbild des als frei dargestellten Lebens, das die Figur Diana als Kindergärtnerin führen konnte, bevor sie die Rolle einer Prinzessin übernommen hat. Im *Stern* wird nur ein Doppelgängerfoto veröffentlicht, so dass zwar ihre Unsicherheit und Fremdheit innerhalb der königlichen Familie vermittelt wird, nicht aber ihre Arbeit im Kindergarten oder das sexuell konnotierte Missgeschick. Durch die Unterschiede zum Original wird es möglich, dass die Figur Diana in dieser Zeitschrift als brave Tochter aus privilegierten Verhältnissen typisiert wird.

2. Dramatisierung – Vollendung der Figur

Dramatisierung ist eine der grundlegendsten Techniken der Publikumszeitschriften. Von Beginn an wird in der Konstruktion der Zeitschriften auf die Konflikte hingewiesen, in die Diana im britischen Königshaus geraten wird, sei es mit den strengen Regeln und dem durchorganisierten Leben am Hof, mit der Queen, mit der fordernden und neugierigen Öffentlichkeit, mit der respektlosen Presse oder den skrupellosen Fotoreportern. Bei der Analyse der ersten Erzählstrukturen der Zeitschriften wird es deshalb darum gehen, die spezifischen narrativen Muster, Konflikte und Figurenkonstellationen herauszuarbeiten, die die Dramatisierung der Figur in den unterschiedlichen Zeitschriften bestimmen.

2.1. Die Gefangene des Prinzen – *Bunte*

2.1.1. Gefangennahme

In der Darstellung der *Bunte* werden die Vorbereitungen auf die Hochzeit in einer Doppelstruktur dramatisiert, einem zentralen Erzählmuster der Publikumszeitschriften. Zum einen wird die Vorstellung von einer glanzvollen Märchenhochzeit geschürt, indem beispielsweise die Serie zur Hochzeit unter dem Titel „Der Prinz und die Jungfrau“ (12-33, 1981) als Countdown konzipiert wird, an dessen Ende „Dianas Märchenhochzeit“ (33, 1981, Titel) den Höhepunkt bildet. Zum anderen wird die Verlobungszeit als eine Phase konstruiert, in der die Figur ihrer Gefangenschaft im britischen Königspalast beständig näher rückt und sich die Fesseln immer enger um sie schließen. Der angehenden Prinzessin werden eine düstere Zukunft, Konflikte und Zwänge prophezeit, die nach der Hochzeit auf sie zukommen werden und die nach *Bunte* auch schon während der Verlobungszeit beginnen.

Die Dramaturgie der einzelnen Berichte zielt darauf ab, immer wieder den Triumph der Figur zu behaupten – dass Diana ihr Ziel, eine romantische Liebesgeschichte mit dem Prinzen zu erleben, erreicht habe – und diesen im weiteren Verlauf als Niederlage zu entlarven. Der Triumph der Medienfigur Diana wird in der *Bunte* beispielsweise im Bericht über die offizielle Bekanntgabe der

Verlobung am 24. Februar 1981 mit einem doppelseitig gesetzten Porträt der angehenden Prinzessin gefeiert. Sie ist sorgfältig frisiert, trägt eine Rüschenbluse und lächelt schüchtern in die Kamera. In der *Bunte* wird dies zum Bild der Siegerin: „Die scheue Diana darf endlich lächeln: ‚Ich komme mir vor wie ein Korken, der an die Wasseroberfläche geschossen ist‘“ (11, 1981, 21). Das Bild des Korkens weckt Assoziationen an überschäumende Freude. Es weist jedoch auch auf die passive Rolle hin, die die Figur Diana im Kampf um den Prinzen gespielt hat. Sie ist nur der Korken, der von anderen Kräften hochgeschossen wurde. Der Triumph der Figur wird von der *Bunte* auf diese Weise schon auf der Aufmacherseite in Frage gestellt. Unterstützt wird diese Lesart durch die Veröffentlichung des Fotos mit dem durchsichtigen Rock, der zum Zeichen von Dianas Unschuld und damit ihrer einzigen (kümmerlichen) Leistung beim Kampf um den Prinzen präsentiert wird (Abb.3). Dem Leser wird durch die Anordnung der Fotos wiederum vorgeführt, dass Dianas attraktive Schwester Sarah sehr viel besser zu Prinz Charles passen würde. In der *Bunte* wird durch diese Konstruktion die Lesart nahe gelegt, der Prinz würde andere Frauen als Diana bevorzugen; Frauen, die attraktiver, selbstbewusster und moderner sind. Statt eine Liebesgeschichte zu erleben, muss die Medienfigur Diana darüber hinaus laut *Bunte* ein anachronistisches Prüfungsverfahren über sich ergehen lassen, um die Queen und Prinz Philip von ihren Qualitäten zu überzeugen. Prinz Charles hofiert sie dagegen distanziert und weicht jeder verfänglichen Situation aus: „Derselbe Mann von heute 32 Jahren, der schon vierzehn Jahre lang eine Affäre nach der anderen hatte“ (ebd., 28). Diese Aussage der *Bunte* hinterlässt den Eindruck, dass der Prinz sich nicht darum bemüht, seiner zukünftigen Verlobten (sexuell) näher zu kommen: Er scheint bei der Brautwerbung nur seine Pflichten als Thronfolger zu erfüllen, mehr nicht. Was in der Darstellung der *Bunte* mit einem Triumph begonnen hat, endet mit ersten Zweifeln der Figur, ob sie Prinz Charles auch tatsächlich heiraten wolle. In der Zeitschrift wird berichtet, dass der Thronfolger Diana während der Weihnachtstage auf Sandringham zu verstehen gab, dass sie alle Prüfungen glänzend bestanden habe. An dieser Stelle wird in der Konstruktion der *Bunte* ein Moment der Erkenntnis der Figur eingebaut. Durch unterlegte Zitate, werden Aussagen über das Innenleben der Medienfigur Diana gemacht. Durch dieses Mittel wird sie dem Leser nähergebracht:

„Auf einmal wurde ihr klar, dass Charles schon 32 Jahre alt ist – und was es für ein junges Mädchen bedeutet, in die Zwangsjacke eines Mitglieds des britischen Königshauses gesteckt zu werden, ohne die Chance gehabt zu haben – oder auch nur den Versuch zu machen –, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen. Wollte sie das alles? War ihre Liebe zu Charles groß genug, um ihm dieses Opfer zu bringen?“ (ebd.)

Damit wird das zu Beginn angekündigte Happyend als Niederlage umgedeutet. Die Medienfigur Diana habe ihr Ziel nicht erreicht, denn der Prinz werde sie zwar heiraten, aber nicht aus Liebe, sondern bloß aus Pflicht. Die Zukunftsperspektiven der neunzehnjährigen Prinzessin werden mit dieser Aussage düster vorgezeichnet: Sie werde durch die Verlobung in die Zwangsjacke eines Mitglieds des britischen Königshauses gesteckt. Nach der Hochzeit werde sie ihre Freiheit und Jugend für immer verlieren, noch bevor sie diese ausgelebt habe. Die Zweifel der Figur können

auch auf einer allgemeineren Ebene gelesen werden, denn es handelt sich dabei um typische Ängste eines jungen Mädchens vor der Heirat. Die Ehe wird als Opfer dargestellt und die Vorstellung geschürt, der ältere und erfahrene Charles werde ebenfalls dazu beitragen, dass die Figur Diana statt einer glücklichen Ehefrau eine Gefangene werden wird.

In diesem Moment fallen in der *Bunte* zum ersten Mal Figuren- und Leserperspektive zusammen. Was letzterem schon ausführlich vorgeführt wurde, erkennt in diesem Moment auch die Figur. Allerdings bleibt der Moment der Erkenntnis für die Figur Diana ohne Konsequenzen, denn sie wird schon in der nächsten Ausgabe wieder als naiv und gegenüber den Problemen, die im Palast auf sie zukommen werden, als ahnungslos charakterisiert. In dieser Ausgabe wird vom Heiratsantrag des Prinzen berichtet. Er hatte bei der offiziellen Pressekonferenz zur Verlobung verraten, dass er Diana vor den Pflichten der Rolle gewarnt habe. Diese Aussage wird in der *Bunte* zitiert:

„Hier, in diesem Salon im Buckingham-Palast, habe ich mit Lady Diana vor ihrer ‚Urlaubsreise‘ gegessen und zu ihr gesagt, ich würde es vollkommen verständlich finden, wenn sie vor den Pflichten, die eine Frau von mir zu übernehmen hat, zurückscheuen würde...“ (12, 1981, 27)

Die Warnung des Prinzen wird in diesem Artikel jedoch nicht dazu genutzt, die Figur Diana ein weiteres Mal an der Hochzeit mit dem Prinzen zweifeln zu lassen. Im Gegenteil, sie dient dazu, Diana wieder als naive Figur zu präsentieren, die sich selbst von offensichtlichen Warnungen nicht aus ihren unrealistischen Träumen aufwecken lässt. Berichtet wird, dass sie nach diesem Heiratsantrag zu ihrer Mutter nach Australien geflogen sei, aber nicht, wie man zuerst meinen könnte, um über die Botschaft des Prinzen nachzudenken.

„Ganz sicher ist Lady Diana zu ihrer Mutter geflogen (...) um sich bestätigen zu lassen, was sie ohnehin wollte: Charles’ Frau werden. Aber die sieben Monate des Schweigens hatten sie doch mehr zermüht als sie in dem Augenblick, da Prinz Charles ernsthaft um ihre Hand anhielt, ertragen konnte. Und überhaupt: Suchen junge Mädchen in solchen Augenblicken nicht immer die Mutter?“ (ebd.)

Auf diese Weise wird kein Zweifel daran gelassen, dass sich die Figur nicht von ihrem Ziel abbringen lässt: Die Figur Diana zögere nur, weil sie überwältigt sei vom Heiratsantrag des Prinzen. Sie wird in der *Bunte* an dieser Stelle als ein ganz normales junges Mädchen charakterisiert, das kaum glauben kann, dass der Prinz sie tatsächlich heiraten wird und auf diese Weise ihre romantischen Liebesträume in Erfüllung gehen werden, an die sie bis zum Schluss nicht glauben konnte. In der *Bunte* wird ein Szenario entworfen, das dies verdeutlichen soll: „Wahrscheinlich kneift sie sich (...) in den Arm und führt Selbstgespräche, wenn sie allein ist: ‚Träume ich vielleicht?‘“ (ebd.) Während die Figur Diana in ihren naiven Glücksträumen schwelgt, ohne auf die Warnungen des Prinzen zu hören, werden dem Leser überdeutlich die zukünftigen Pflichten und Schwierigkeiten vorgeführt, beispielsweise der öffentliche Druck auf Diana und Charles, ihre dynastischen Ehepflichten so bald wie möglich zu erfüllen (Abb.4).

Diese Diskrepanz zwischen der Perspektive der Figuren und des Rezipienten bestimmt die Erzählstruktur der *Bunte* während der gesamten Verlobungszeit. Während die Figur ahnungslos bleibt und meint, sie habe mit der Verlobung ihr Liebesglück erreicht, wird dem Leser beständig vorgeführt, dass ihr Ziel unrealistisch, naiv und zum Scheitern verurteilt sei. Diana wird auf diese Weise als exemplarisches Schicksal präsentiert, an deren Beispiel bestimmte Konflikte und Probleme durchgespielt werden. Der Leser kann am Schicksal der Prinzessin Anteil nehmen, die durch die Verlobung, ohne es zu bemerken, zu einer Gefangenen des Königshauses wird. Die Konstruktion fordert jedoch – zumeist ironisch – zur Kritik der Umstände auf, die zu Dianas Unglück führen. In der *Bunte* werden in der Verlobungszeit auf diese Weise die unrealistischen Vorstellungen der als unerfahren und naiv charakterisierten Figur vom romantischen Liebesglück als Ursache für ihr zukünftiges Unglück vorgeführt. Mit Diana wird in der Verlobungszeit auf diese Weise der Traum vom Märchenprinzen exemplarisch und in verschiedenen Varianten durchgespielt. Die Konstruktion spielt damit, den Traum zuerst als erfüllbar vorzuführen, indem (wie beispielsweise im Bericht zur Verlobung) zu Beginn von dem Triumph der Medienfigur Diana berichtet wird, um ihn danach im weiteren Verlauf als unrealistisch und naiv zu entlarven. Diese Struktur bestimmt auch die Dramaturgie des Berichtes über die Australienreise des Prinzen (20, 1981, 22f). Wurde auf der Aufmacherseite behauptet, das Paar sei mittlerweile verliebt und würde unter der fünfwöchigen Trennung sehr leiden, so zielt der weitere Verlauf des Berichtes darauf ab, dieser Behauptung zu widersprechen. Am Ende des Artikels wird erneut das Bild aus der ersten Bildsequenz veröffentlicht, bei dem Diana auf der Lehne einer Parkbank sitzt und einsam und unglücklich wirkt (Abb.5). In diesem Zusammenhang soll es zeigen, dass die Figur ihrem Ziel noch keinen Schritt näher gekommen ist und es womöglich auch nie erreichen wird. Diese Art der Konstruktion ist darauf angelegt, den Leser durch die Behauptung, Diana habe ihr traumhaftes Ziel endlich erreicht, zuerst zu erregen, um sie dann wieder durch ihre Niederlage zu beruhigen. Als Diana und Charles ein Wochenende auf Schloss May in Schottland verbringen, wird auch dieser Aufenthalt dazu genutzt, zu behaupten, die romantische Träume der Figur Diana würden sich nun doch erfüllen (23, 1981, 67). Dazu wird betont, dass das Paar nicht nur fünf Tage, sondern auch Nächte „in der romantischen Abgeschiedenheit des schottischen Schlosses May“ (ebd.) verbracht habe, ohne dass die Königin-Mutter, der das Schloss gehört, anwesend gewesen sei – und damit auch keine Anstandsdame. Aber auch dieses Mal wird der Behauptung, die beiden seien dort ein glückliches Liebespaar geworden, im weiteren Verlauf des Berichtes widersprochen. In der *Bunte* wird das Szenario entwickelt, der Prinz habe seine aufgrund der Australienreise eifersüchtige und besitzergreifende Verlobte in ihre Schranken verwiesen: „Hier muss er Lady Diana beigebracht haben, dass er nicht daran denkt, seine vielen Polospiele abzusagen, an denen er vor der Hochzeit noch teilnehmen will“ (ebd., 70). Er habe ihr – so die *Bunte* – klar gemacht, dass er sich auch weiterhin mit attraktiven Frauen amüsieren werde, beispielsweise bei einem Gala-Abend aus Anlass des Jubiläums des Royal Ballet. „Er wird sogar mit der einen oder anderen Ballerina (...) ein paar Runden drehen (...)“ (ebd.). Wie die Auseinandersetzung in Schottland abgelaufen ist, bleibt

der Fantasie des Lesers überlassen. Eindeutig ist nur, dass die Konstruktion darauf angelegt ist, Prinz Charles als Macho zu charakterisieren, dessen Anweisungen sich seine unerfahrene Verlobte fügen muss. Die romantischen Liebesträume der Figur werden durch Prinz Charles' Verhalten erneut zum Scheitern gebracht.

Je näher die Hochzeit rückt, desto deutlicher und offensiver werden die düsteren Prophezeiungen in der *Bunte*. Sechs Wochen vor der Hochzeit wird ein Foto von einem Auftritt des Paares veröffentlicht, bei dem Diana wie erdrückt hinter einem dominant wirkenden Charles erscheint (26, 1981, 96). Das Foto wird in der *Bunte* zum Symbol für die unterwürfige Haltung, die die angehende Prinzessin gegenüber ihrem Mann und zukünftigem König einnehmen muss:

„Immer einen Schritt hinter ihm – daran wird die zukünftige Frau des Thronfolgers sich gewöhnen müssen. Aber die Königin meint, dass eine Neunzehnjährige leichter mit dieser Rolle fertig wird. Die Dressur von Lady Diana läuft auf Hochtouren...“ (ebd.)

Ohne es eindeutig auszusprechen, weckt dieser Satz Assoziationen, dass die Figur Diana noch formbarer sei und sich leichter unterwerfen lasse als eine ältere Frau, die über eine ausgeprägte Persönlichkeit verfüge. Die Medienfigur Diana ist in der Interpretation der *Bunte* bloß ein Spielball einer Institution, für die das Erfüllen eines altmodischen Protokolls mehr zählt als Menschlichkeit, und deren Mitglieder sich auch nicht davor scheuen, die Persönlichkeit eines jungen Mädchens für ihre Zwecke zu ‚brechen‘. Es ist eine Vorstellung, die sich aus zahlreichen Anekdoten über die Härte und Kälte des britischen Königshauses speist. Der vom Königshaus und der Regierung erzwungene Verzicht Prinzessin Margarets, den Bürgerlichen und Geschiedenen Peter Townsend zu heiraten, ist nur eines der Beispiele.³⁸ Das Hofprotokoll wird nach *Bunte* vor allem zu einem Freibrief des Prinzen, sämtliche Höflichkeitsregeln zu missachten. Er steigt als erster aus dem Rolls-Royce, geht als erster durch jede Tür. In der Zeitschrift wird drastisch übertrieben, wenn erzählt wird, wie der Prinz bei der Ankunft aus Schottland mit den Händen in den Hosentaschen mindestens vier Schritte vor Diana herschlenderte, „und sie folgte ihm, in jeder Hand eine Reisetasche schleppend. Wo immer er stehen blieb und lässig ein paar Worte mit jemandem wechselte, da hatte Lady Diana geduldig zu warten, bis er sich zum Weitergehen entschloss“ (ebd., 97). Die Vorstellung, die zukünftige Prinzessin würde ihrem Verlobten die Taschen tragen, ist eher unrealistisch und deshalb auch eher komisch. Übertreibung und Situationskomik sind Distanzierungstechniken der *Bunte*, um den Ernst von der behaupteten Gefangenschaft und Dressur zu nehmen. Ziel der Zeitschrift ist es, die Darstellungen zwischen drastischer Übertreibung und ernsten, bedrohlich wirkenden Prophezeiungen über die Zukunft der Prinzessin changieren zu lassen. Eine Woche später wird ein Foto von einem offiziellen Auftritt veröffentlicht, auf dem Diana unbeschwert und gar nicht unterwürfig erscheint (27, 1981, 68). Es wird als letztes Foto dieser Art beurteilt:

³⁸Vgl. Kapitel III.5.1.

„Ein letztes Mal leistete es sich die 19jährige Diana, einem Fotografen schelmisch zu drohen – obwohl sie offiziell die Queen vertrat. In Zukunft wird Lady Diana nur noch hoheitsvoll in die Kamera lächeln dürfen und sich all ihrer jungmädchenhaften Scherze enthalten müssen.“ (ebd.)

In der *Bunte* wird diese Darstellung genutzt, um zu betonen, dass die Figur immer noch ahnungslos sei, welche gravierenden Konsequenzen die Hochzeit auf ihr Leben haben wird. Die Figur Diana wirkt sorglos und gelöst bei ihrem Auftritt, eine Haltung die im Widerspruch zu den düsteren Vorahnungen der Bild-Unterschrift steht, in der dem Leser deutlich vorgeführt wird, dass der Lady Diana vor der Hochzeit noch gewisse Freiheiten erlaubt seien, dies jedoch in Zukunft nicht mehr möglich sein wird. Nur der Leser hat auf diese Weise die Möglichkeit zu erkennen, dass die Figur durch die Hochzeit zu einer Gefangenen wird und dass sie sich in Zukunft nicht mehr so verhalten kann, wie es ihrem Alter und ihren Gefühlen entspricht. Vielmehr wird sie sich wie alle Mitglieder des britischen Königshauses den Vorgaben der Rolle fügen müssen. Mit einer Detailaufnahme der verschlungenen Hände des Paares, bei dem ihr Verlobungsring sowie der Siegelring des Prinzen im Mittelpunkt stehen, wird die vom Palast vorgeschriebene Haltung visualisiert: „Dianas Verlobungsring und der Siegelring des Prinzen. Motto: ‚Ich dien‘“. (32, 1981, 55) Selbst Hochzeitsnacht und Flitterwochen werden laut *Bunte* den Traditionen unterworfen. „Die Hochzeitsnacht auf Broadlands hat Tradition, denn hierher haben sich schon die junge Prinzessin Elizabeth und Prinz Philip vor 34 Jahren zurückgezogen“ (ebd.). Die Intimität einer Hochzeitsnacht wird zusätzlich unmöglich gemacht, weil das ganze Gebäude laut *Bunte* von Einheiten des Geheimdienstes bewacht wird. In der *Bunte* wird erneut in drastischer Übertreibung darüber berichtet, dass jeder Strauch in der Nähe des Schlafzimmerfensters, „von einer Doppelstreife schwer bewaffneter Männer“ (ebd., 58) besetzt sein wird. Ein Szenario, das dazu dient, Dianas Ziele auch in der Hochzeitsnacht zum Scheitern zu bringen, denn diese ist nicht das geeignete Umfeld für eine romantische Liebesnacht. Auch die Vorstellung, dass die Flitterwochen an Bord der *Britannia* endlich das ersehnte Liebesglück bringen werden, weil das Paar „endlich drei Wochen lang allein sein“ (ebd.) wird, wird im Nachsatz wieder zunichte gemacht: „mit einer diskreten Besatzung von 277 Mann.“ (ebd.)

Zugleich wird die Hochzeit als Happyend, als „Krönung einer großen Liebe“ (ebd., Titel) gefeiert. Ein opulent gestalteter Artikel, der mit zahlreichen, zum Teil doppelseitig abgebildeten Fotos von der Fahrt zur Kirche, der Trauungszeremonie sowie den illustren Gästen ausgestattet ist, bietet ausreichend Gelegenheit, in „Dianas Märchenhochzeit“ (33, 1981, Titel) zu schwelgen. Als Aufmacherfoto der Reportage wird der Kuss des Paares auf dem Balkon des Buckingham-Palastes gezeigt, das als das „schönste Bild des Jahres“ (ebd., 48) bezeichnet wird (Abb.11). Charles und Diana bieten darauf, wie in der Unterschrift dazu bemerkt wird, das Bild eines „strahlenden“ (ebd., 49) jungen Ehepaares. Die Figur der *Bunte* hat in diesem Artikel endlich ihr Ziel erreicht. Im Text wird erzählt, dass nicht – wie erwartet wurde – Prinzessin Diana, sondern den Thronfolger in der



Abb. 11/ Bunte 33, 1981, 48f

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

St.-Pauls-Kathedrale die Gefühle „übermannten“ (ebd., 62). Prinz Charles Augen bekamen nach *Bunte* den „verdächtigen Schimmer (...) eines jungen Mannes, der von Kindesbeinen an darauf trainiert wurde, seine Gefühle niemals öffentlich zu zeigen – gibt es einen schöneren Beweis für die Liebe?“ (ebd.) Der von der *Bunte* behauptete Gefühlsausbruch des Prinzen bei der Trauungszeremonie wird als Liebesbeweis interpretiert. Mit dem als gelungen bewerteten Auftritt der Figur Diana bei der Hochzeit verändert sich die Perspektive der Zeitschrift auf die Prinzessin. Sie wird nicht mehr als naive Unschuld dargestellt, sondern als „bezaubernde Braut“ (ebd.), die auch den Vorstellungen der *Bunte* von einer Prinzessin entspricht.³⁹ Mit einem Bericht über die Abreise in die Flitterwochen endet die Serie zur Verlobung und Hochzeit (34, 1981). Die Fotos, die in Gibraltar aufgenommen wurden, zeigen auf dem Titel, wie sich das Paar im offenen Wagen von der Öffentlichkeit in die Flitterwochen verabschiedet (ebd., 20f). Das Paar wirkt glücklich verliebt, beide lächeln und Prinzessin Diana blickt mädchenhaft, aber nicht mehr schüchtern in die Kamera. Sie wirkt auf diesen Fotos nicht mehr wie ein schüchternes und unbeholfenes Mädchen, sondern lächelt an der Seite von Charles schön, souverän und glücklich verliebt in die Kameras.

Die beiden Berichte zur Hochzeit (32, 33, 1981) bilden in der *Bunte* zwar ein Happyend, die Konstruktion ist jedoch darauf angelegt, dieses Glück als vorläufig zu präsentieren. Dazu wurden

³⁹Vgl. Kapitel V.3.1.

schon während der Verlobungszeit genügend Hinweise auf die Probleme und Konflikte gegeben, die das Leben im Palast mit sich bringen wird. Viele Darstellungen weisen in dieser Konstruktion auf die Zukunft und werden mit der Hochzeit nicht gelöst: Wird sich Prinz Charles wirklich verändern und nicht mehr der machohaft Playboy sein? Wird diese Liebe auch innerhalb der Palastmauern, in der Zwangsjacke ihrer Rollen, bestehen können? Wird sich Prinzessin Diana in die Gefangenschaft einfügen und wird ihre Dressur Erfolg haben? Wird sie rebellieren oder wird sie am Verlust ihrer Freiheit zerbrechen? Diese Fragen wurden in der *Bunte* mit Wissen um die Traditionen und typischen Konflikte innerhalb der Palastmauern bei der Konstruktion der Verlobungszeit angelegt.⁴⁰ An sie kann im weiteren Verlauf angeschlossen werden. Darin zeigt sich, dass die Geschichte darauf angelegt ist, auch nach der Hochzeit weiter erzählt zu werden. Es lohnt sich zudem, das Happyend genauer zu betrachten. Auf dem Kussfoto auf dem Balkon des Buckingham-Palastes ist auch die Queen abgebildet (Abb.11). Sie steht rechts neben dem Paar, in einem ihrer typischen starr wirkenden Kleider. Anstatt sich wie eine liebende Mutter am Glück ihres Sohnes zu erfreuen, blickt sie hinunter zur Menschenmenge, als hätte sie vor allem die öffentliche Wirkung in Bezug auf die Rolle im Blick. Die Queen wirkt distanziert und wie ein eisiger Gegenpol in dieser emotional aufgeladenen Szene. Der Behauptung der Bild-Unterschrift, es handele sich hier um das schönste Bild des Jahres, wird auf diese Weise auf visueller Ebene widersprochen. Die Figur Diana hat in dieser Konstruktion zwar Prinz Charles' Liebe endlich erobert, aber damit sind noch nicht alle Probleme ausgeräumt, da sie auch mit ihrer strengen königlichen Schwiegermutter zurechtkommen muss. Auch diese Darstellung folgt einer Doppelstruktur: das glanzvolle Bild von der Hochzeit weist auf Konflikte und Schwierigkeiten in der Zukunft hin, die die Figur Diana im Königshaus noch lösen muss. Schließlich stellen auch Prinz Charles' Tränen bei der Hochzeit ein zweifelhafter Liebesbeweis dar, denn der Moment der Rührung wird durch den Hinweis auf seine „strenge Selbstbeherrschung“ (ebd.), die ihm von Kindesbeinen antrainiert wurde, auch in Frage gestellt. Selbst wenn Prinz Charles in diesem Moment seine Gefühle zeigen kann, wird er seine durch lebenslanges Training eingebläute Selbstbeherrschung so leicht nicht ablegen können. In der opulent gestalteten Ausgabe zur ‚Märchenhochzeit‘, gibt es genügend Hinweise darauf, dass man hier eher Zeuge eines kurzfristigen Happyends wird. Es wird vielfach die Erwartung geschürt, dass dieses Glück innerhalb der Palastmauern scheitern wird.

2.1.2. Bestätigung der Prophezeiungen

Die düsteren Prophezeiungen der Verlobungszeit, die Figur Diana werde durch die Hochzeit eine Gefangene, erhalten in der Konstruktion der *Bunte* ihre Bestätigung, als die Prinzessin ihr erstes Kind erwartet. (14, 1982) In dieser Ausgabe wird von ihren Konflikten mit der Queen berichtet:

„Diana – schon wieder Krach mit der Schwiegermutter. Das Kind von Englands künftiger Königin ist noch nicht einmal geboren, da mischt sich die Queen bereits in die

⁴⁰Vgl. Kapitel III.5.1.

spätere Erziehung ein.“ (ebd., 20)

Durch diese Überschrift wird deutlich, dass dies in der Interpretation der *Bunte* nicht der erste Konflikt im Palast ist. Diana sei bei der Queen schon wegen „Bikini-Fotos“ (ebd.) aus ihrem Urlaub in „Ungnade“ (ebd.) gefallen, die jedoch an dieser Stelle nicht veröffentlicht werden. In der *Bunte* steht der Konflikt um die Erziehung des Kindes im Vordergrund. Es wird ein Szenario entwickelt, bei dem die Figur Diana von der Queen zum „Appell“ (ebd.) gerufen wurde. Danach sei sie den Tränen nahe gewesen, denn die Queen wolle die Erziehung des Kindes selbst übernehmen:

„Immer wieder streichelte ihre Hand über ihren Bauch als wolle sie ihr ungeborenes Kind schützen. Sie wirkte verletzt, besorgt, deprimiert. (...) Es war kein Streit mit der Queen, es war einfach eine Anordnung, die die Prinzessin so getroffen hatte. Denn einem Befehl der Queen hat sich niemand zu widersetzen. Das hat Diana schon des öfteren zu spüren bekommen.“ (ebd.)

Wie in der *Neuen Post* werden an dieser Stelle auch in der *Bunte* die Konflikte der Figur Prinzessin Diana mit jenen Kaiserin Elisabeths von Österreich verglichen:

„Auch sie musste die Erziehung ihres Kindes an die Schwiegermutter abtreten. Sie litt so sehr darunter, dass sie zu ihren Eltern floh. Heute, 100 Jahre später, scheint Prinzessin Diana von England in die gleiche undankbare Rolle gepresst zu werden. Und auch sie hat – wie Sissi – ein starkes soziales Engagement, will ihr Kind ganz normal aufwachsen lassen – im Schoß ihrer kleinen Familie mit Charles.“ (ebd.)

Der Konflikt wird in der *Bunte* polarisierend dargestellt, auf der einen Seite wird die Queen als hart und kalt charakterisiert. Sie will ihrer Schwiegertochter das Kind entziehen, ohne Rücksicht auf deren Gefühle zu nehmen. Im Unterschied dazu wird die Figur Diana als menschlich und fürsorglich präsentiert, weil sie ihr Kind selbst erziehen wolle, was für die *Bunte* soziales Engagement erkennen lässt. Dieser Gegensatz wird in diesem Artikel mit zwei Fotos belegt. Die Queen ist zusammen mit dem dreijährigen Charles abgebildet, der vor seiner Mutter auf einem Vorsprung steht und ihr etwas zeigt. Elizabeth II. steht ungerührt hinter ihrem Sohn und scheint sich nicht für das zu interessieren, was er ihr zeigen will. Ihr Gesicht ist von einer undurchdringlichen Strenge gezeichnet, die durch ihre gerade Haltung betont wird. Die Bild-Unterschrift unterstützt diese Wirkung, indem sie als „strenge Elizabeth“ (ebd.) bezeichnet wird. Von Prinzessin Diana wird ein Foto von einem öffentlichen Auftritt in Broadlands gezeigt, bei dem sie das Baby einer Schaulustigen hochgehoben hat. Mit gekonntem Griff drückt sie das Kind an ihren weich wirkenden Körper und hat den Kopf lächelnd und interessiert dem Baby zugewandt. Die Lesart, die diese Gegenüberstellung der beiden Fotos nahe legt, ist, dass Diana herzlicher mit einem fremden Baby umgeht, als die Queen mit ihrem eigenen Sohn. Diese Konstruktion zielt darauf ab, die Medienfigur Prinzessin Diana als menschlich und sozial engagiert und damit als „volksnah“ (ebd.) zu präsentieren. Gerade dieses Verhalten führt zur Kritik der Queen, die von Diana die gleiche Strenge und Distanz fordere, die die Erziehung ihrer eigenen Kinder bestimmt

habe.⁴¹ Unter diesen Umständen erscheint es nur allzu verständlich, dass die Figur Diana ihr eigenes Kind vor dem Zugriff der Queen schützen möchte. Ein weiteres Foto, ganzseitig abgebildet, zeigt die schwangere Prinzessin Diana deprimiert und in sich versunken, eine Hand um ihren Bauch gelegt: „Die Freude auf ihr Baby ist getrübt: In Gedanken verloren, hält Diana (...) schützend die Hand über ihr ungeborenes Kind“ (ebd., 21). Diese Darstellung bezeugt die Konstruktion der Bunte, denn die Medienfigur Diana wirkt auf diesem Foto so verletzt, deprimiert und besorgt wie sie im Text beschrieben wird. Das Foto lässt sich als Inbegriff aller düsteren Vorahnungen der Verlobungszeit deuten: Dass sie es schaffen wird, ihr Kind vor der strengen und kalten Queen zu beschützen und es normal und mit Liebe aufwachsen zu lassen, erscheint unwahrscheinlich. Diese Darstellung legt das Gegenteil nahe: Sie wird ihr Kind nicht selbst erziehen können, sondern wird es der strengen Erziehung der Queen ausliefern müssen. Im Konflikt um die Erziehung des Kindes zeichnen sich für die Figur Prinzessin Diana scharf und deutlich die prophezeiten Grenzen ihrer neuen Rolle ab. Sie kann nicht mehr frei über ihr Leben und das ihres Kindes verfügen, sondern muss sich den Anweisungen der Queen fügen. Sie wird als die Gefangene des britischen Königshauses dargestellt, die im Palast sowohl um jedes Quäntchen Selbstbestimmung als auch um ihr Kind hart und gegen übermächtige Gegner kämpfen muss.

2.2. Die Gefangene des Protokolls – *Neue Post*

2.2.1. Einlieferung ins Gefängnis

In der *Neuen Post* erfolgt die Dramatisierung wie in der *Bunte* in einer Doppelstruktur: Die Konstruktion der Verlobungszeit wird bestimmt von den Erwartungen einer glanzvollen Märchenhochzeit. Diese Zuschreibung wird in vielen Überschriften genutzt, beispielsweise im Bericht über die offizielle Verlobung des Paares: „Im Sommer wird eine Märchenhochzeit gefeiert“ (11, 1981, 8).⁴² Wie in der *Bunte* beginnt mit der Verlobung aber auch die Gefangenschaft der Medienfigur Prinzessin Diana und ihr Leidensweg, der in dieser Zeitschrift jedoch sehr viel drastischer und frei von Ironie dargestellt wird. In der *Neuen Post* wird von Beginn an sehr viel ausführlicher von den „peinlichen Pflichten“ (48, 1980) berichtet, die die Figur Diana auf Anweisung des Königshofs erfüllen muss, bis das Paar endlich die Heiraterlaubnis erhält. Die beschriebenen Methoden erinnern an polizeiliche Ermittlungsarbeit, beispielsweise wird berichtet, dass die Hofangestellten den Lebenswandel der Figur Diana akribisch auf dunkle Flecke überprüft hätten. In drastischem Stil wird der Umzug in den Buckingham-Palast kurz nach der Verlobung mit dem Prinzen als Einlieferung in ein Gefängnis beschrieben:

„Hinter dem jungen Mädchen, das am Verlobungstag in seinem Kleinwagen zum Palast fuhr und in der Hoflimousine nach Hause gebracht wurde, fiel eine eiserne Tür ins

⁴¹An dieser Stelle bezieht sich die *Bunte* auf kollektives Wissen über die Erziehungsideale in Königshäusern, die sich durch Disziplin, Selbstkontrolle, Distanz und Pflichterfüllung als oberstes Prinzip auszeichnen (vgl. Kapitel III.5.1.1).

⁴²Diese Zuschreibungen findet man auch in weiteren Ausgaben der *Neuen Post* 16, 1981, 6; 18, 1981, 6; 30, 1981, 6.

Schloss. Sie musste sich sofort von ihrem Privatleben verabschieden.“ (12, 1981, 6)

In der *Neuen Post* erhält diese Metapher auf mehreren Ebenen ihre Bedeutung. Zum einen symbolisiert sie den Einschnitt, den die Verlobung für ein junges Mädchen darstellt. Der Artikel beginnt mit einem Hinweis darauf, dass sie das Ende ihrer Jugend bedeutet: „Für die jüngste Tochter des achten Earl of Spencer ist die unbeschwerte Zeit der Jugend nun endgültig vorbei“ (ebd.). Mit der Verlobung beginnt für die Figur der *Neuen Post* das erwachsene Leben voller Pflichten, in dem sie nicht mehr ihren eigenen Wünschen und Bedürfnissen nachgehen kann. Auf einer anderen Ebene symbolisiert das Bild das Ende ihres bescheidenen Lebens, das sie in der Darstellung der *Neuen Post* als Kindergärtnerin geführt habe und den Beginn des formellen, öffentlichen Lebens einer Prinzessin. Der Kleinwagen wird zum Zeichen ihres einfachen aber freien Lebens: Der Wagen sei zwar klein, aber die Figur Diana bestimme darin selbst ihr Fahrziel. Die Limousine wird dagegen zu einem Sinnbild ihres zukünftigen privilegierten Lebens im Palast für das sie allerdings ihre Freiheit aufgeben müsse. Auch dieses Bild wird dazu genutzt, um Dianas Leben als Kindergärtnerin in Freiheit dem formellen Leben im Palast polarisierend gegenüberzustellen. Die Beschreibungen von Prinzessin Dianas Freiheitsverlust lassen sich in der *Neuen Post* immer auf diesen beiden Ebenen lesen: Sie können sowohl als Folge der Prinzessinnenrolle als auch als Konsequenz der Ehe sowie des erwachsenen Lebens gelesen werden. Beide fordern nach *Neue Post* vor allem Kontrolle, Pflichterfüllung und Zwang. Berichtet wird beispielsweise, dass die Medienfigur Prinzessin Diana ihre Freundinnen aus dem Kindergarten nicht mehr sehen dürfe, sondern nur noch Freunde und Bekannte, die ihr ebenbürtig seien. Sie müsse ihre Gefühle unterdrücken und sich „das herzhaft und manchmal auch spontane Lachen“ (ebd.) abgewöhnen: „Nach dem Protokoll darf sie als Königin in der Öffentlichkeit keine Gefühle zeigen, weder Trauer noch Freude“ (ebd.). Wie in der *Bunte* bedeutet die Verlobung mit dem britischen Thronfolger für die Figur der *Neuen Post* vor allem Verlust, Unterordnung und Opfer: „Für ihre Zukunft an der Seite des Thronfolgers zahlte sie einen hohen Preis. Sie gab persönliche Freiheiten auf und ordnete sich der strengen Etikette unter“ (ebd.). Die Medienfigur Prinzessin Diana wird in der *Neuen Post* trotz vieler Gemeinsamkeiten zu einer anderen Version der Figur als in der *Bunte*: Sie ist nicht naiv sondern weiß, dass sie für ihr neues Leben einen hohen Preis bezahlen muss. Diese Figur gibt sich keinen unrealistischen und romantischen Liebesträumen hin, sondern gibt bewusst ihre persönlichen Freiheiten auf und ordnet sich den Forderungen ihres neuen Lebens im Palast unter. Obwohl ihr die Umstellung schwer fällt, gibt sie dennoch ihr Bestes, um die Prüfungen zu bestehen und um der neuen Situation gerecht zu werden. Einer der zentralen Unterschiede liegt zudem darin, dass die Konstruktion beständig vermittelt, das Paar könne auf die Kraft der Liebe vertrauen und damit sämtliche Schwierigkeiten meistern. Die Medienfiguren Diana und Charles werden in der Version der *Neuen Post* als Liebespaar gezeigt, das vollkommen glücklich sein könnte, wenn nicht die Forderungen des Königshofs wären.

Die *Neue Post* nutzt in den einzelnen Berichten eine andere Dramaturgie-Struktur als in der *Bunte*:

Die Titelzeilen verkünden zumeist, dass Prinzessin Diana unglücklich sei und im Palast leide, um diese Probleme am Ende des Berichtes wieder aufzulösen. Die Schlagzeile des Artikels über den Umzug in den Buckingham-Palast informiert beispielsweise über das Leid der angehenden Prinzessin: „Lady Diana zahlte einen hohen Preis. Die peinlichsten Stunden im Leben der Braut von Kronprinz Charles“ (ebd.). Nachdem die Ursachen für ihr Unglück im Bericht detailliert dargelegt werden, endet er hoffnungsvoll und mit einer Lösung: „Sie vertraut jedoch bei allem auf Kronprinz Charles und ihre Liebe zueinander. An seiner Seite wird sie auch die schwierigsten Situationen meistern“ (ebd.). Anders als in der *Bunte* wird die Aufmerksamkeit des Lesers nicht dadurch erregt, dass die konstruierte Figur tatsächlich ein traumhaftes und beneidenswertes Ziel erreicht habe, sondern dadurch dass die angehende Prinzessin durch ihre neue, privilegierte Position besonders viel leiden müsse. Auf diese Weise werden am Beispiel der Medienfigur Diana die negativen Konsequenzen der Prinzessinnenrolle und des erwachsenen Lebens durchgespielt. Die Beruhigung erfolgt durch das Auflösen des Konflikts, beispielsweise durch das Vertrauen auf die Kraft der Liebe. Vermittelt wird in diesem Fall ein Wert, die Liebe, für den es sich lohnt, Freiheit, Jugend und Unbeschwertheit zu opfern und ein Leben voller Pflichten und Zwänge auf sich zu nehmen. Das Opfer – die Aufgabe ihrer Freiheit –, das Diana für die Hochzeit aufbringen muss, wird damit gerechtfertigt und nicht in Frage gestellt.

Diese Dramaturgie dient der Entlastung des Lesers, weil die dargestellten Probleme durch ihre Auflösung wieder ihren Ernst verlieren. Die Konstruktion bewegt sich auf diese Weise zwischen Ernst und Unernst. Wie in der *Bunte* werden auch in der *Neuen Post* Distanzierungstechniken eingesetzt, wobei jedoch nicht Ironie und Situationskomik verwendet werden. In der *Neuen Post* wird das Leid der Prinzessin so drastisch übertrieben geschildert, dass Zweifel an dessen Wahrheitsgehalt aufkommen können und es auch als Erfindung der Presse gelesen werden kann. Auf diese Weise wird ein distanzierendes Mittel eingesetzt, das das Leid der Figur ernst nimmt.

Obwohl die Figur Prinzessin Diana in der Version der *Neuen Post* anders als die Figur der *Bunte* versucht, sich ihrem neuen Leben anzupassen und, wie berichtet wird, „mit großem Ernst und Eifer dabei [ist], ihre Lektionen gewissenhaft zu lernen“ (18, 1981, 6), gelingt ihr die Umstellung nicht. Einige Wochen vor der Hochzeit wird in der *Neuen Post* berichtet, dass die Figur Diana aufgrund des Freiheitsverlustes „mit ihren körperlichen und nervlichen Kräften am Ende“ und zusammengebrochen sei:

„Besonders getroffen hat sie, dass sie überhaupt nichts mehr allein unternehmen kann. Jeden Schritt, selbst wenn sie nur mal schnell zum Frisör möchte, muss sie vorher ankündigen, damit Sicherheitsvorkehrungen getroffen werden.“ (30, 1981, 6.)

Der Preis für ihr privilegiertes Leben im Palast ist der Verlust ihrer Freiheit, die in der *Neuen Post* dadurch definiert wird, dass sie darunter leiden würde, einfache und alltägliche Handlungen nicht mehr ausführen zu können. Die Prinzessin könne demnach nicht mehr allein und unbeobachtet ausgehen, selbst ein spontaner Friseurbesuch sei nicht mehr möglich, weil sie ihn vorher

ankündigen müsse. Diese Konstruktion hat das Ziel, den Alltag des Lesers aufzuwerten. Reichtum könne den Verlust eines alltäglichen und unbeobachteten Lebens nicht aufwiegen, etwas, was der Leser im Überfluss hat.

Am Beispiel eines Konfliktes mit ihrem Leibwächter wird in der *Neuen Post* dargestellt, dass die Figur Diana sich im Palast nicht anpassen könne und sich gegen die Zwänge des Protokolls auflehnen würde. In der *Neuen Post* wird das Szenario entwickelt, dass er ihr verboten habe, sich selbst ans Steuer ihres Wagens zu setzen. In der Zeitschrift werden zwei Perspektiven auf diesen Konflikt angeboten: Zum einen kann die Prinzessin bemitleidet werden, der nicht einmal kleine Freuden wie das selbständige Autofahren erlaubt werden. Zum anderen wird das Verhalten der Medienfigur auch kritisiert:

„Diana muss für einen Moment die Nerven verloren haben. (...) Sie weiß natürlich, dass der Leibwächter, der ihrem Verlobten 1974 bei einem Messer-Attentat das Leben rettete, nur um ihre Sicherheit besorgt war.“ (ebd.)

Aus dieser Perspektive erscheint ihr Verhalten als kindische und verantwortungslose Verweigerungshaltung gegenüber den Pflichten ihres neuen Lebens. Die *Neue Post* vermittelt auf diese Weise die Perspektive eines älteren, lebenserfahrenen Menschen auf ein unvernünftiges junges Mädchen, dass gegen die Anweisungen des Leibwächters deshalb gewehrt habe, weil dieser sie „wie eine Tochter herumkommandierte“ (ebd.). Wie in der *Bunte* hat man auch in der Konstruktion der *Neuen Post* eine andere Perspektive als die Figur: Während sich diese gegen die Bevormundung wehrt und darauf hofft, sich auch innerhalb der Palastmauern ihre Freiheit zu bewahren, wird dem Leser die Lesart nahe gelegt, dass die Bemühungen der Medienfigur zum Scheitern verurteilt seien, weil es unausweichlich und zum Teil sogar notwendig sei, sich an die Konventionen im Palast anzupassen. Die Medienfigur Diana erreicht zwar durch ihren Widerstand ein gewisses Maß an Freiheit, denn der Leibwächter werde sie nach *Neue Post* nicht mehr ständig begleiten. Mit dieser Auseinandersetzung wird jedoch gezeigt, dass sich der Charakter der Figur Diana den Anforderungen der strengen Hofetikette nicht gefügt hat, weitere Konflikte sind unter diesen Umständen vorhersehbar.

Die Hochzeit wird wie in der *Bunte* als Happyend präsentiert, als „schönster Tag“ (31, 1981, 4) im Leben von Charles und Diana. Allerdings werden von der Hochzeit keine Original-Fotos veröffentlicht, sondern Fotomontagen, die die offizielle Seite des Ereignisses betonen. Auf dem Titelbild der Hochzeitsausgabe der *Neuen Post* wird eine Fotomontage veröffentlicht (32, 1981, Titel). Der Medienfigur Diana wurde ein strenges, einfach geschnittenes Kleid anmontiert, das das Gegenteil des romantischen Hochzeitskleides darstellt, das sie tatsächlich bei der Hochzeit getragen hat (Abb.12). Das Paar blickt in dieser Darstellung ernst und würdevoll in die Ferne. Die Konstruktion legt die Lesart nahe, es handle sich dabei um einen Blick auf ihre hochoffizielle Zukunft. In der *Neuen Post* wird hier eine Doppelperspektive angeboten. Die Schlagzeilen

Abb. 12 / *Neue Post* 32, 1981, Titel

mit freundlicher Genehmigung des Heinrich-Bauer-Verlags, Hamburg

versprechen zwar ein glanzvolles Happyend: „Kronprinz Charles und seine Diana: Ein Märchen wurde wahr“ (ebd.). Aber schon das Titelbild stellt diese Behauptung in Frage und zeigt das Paar keineswegs glücklich, sondern ernst und würdevoll in Erwartung eines Lebens voller Pflichten und Zwänge. Die traditionelle und pompöse Hochzeitszeremonie, die nach *Neue Post* unter der Aufsicht der Queen vorbereitet wird, erfüllt in dieser Konstruktion weder Dianas noch Charles’

Wünsche.

„Vielleicht wäre es ihnen lieber gewesen, in einer kleinen, romantischen Kirche im engsten Familienkreis getraut zu werden, als vor den Augen der ganzen Welt. Denn Charles und Diana stimmen in der Ansicht überein, dass ihre Liebe nur sie beide etwas angeht. Aber er ist nun einmal der Kronprinz und sie die zukünftige Königin. Da haben Staatsinteressen Vorrang vor ihren privaten Wünschen.“ (ebd., 4)

Die üppige und öffentliche Hochzeitsfeier, um die man Prinzessin Diana vielleicht beneiden könnte, wird in dieser Konstruktion zum Anlass, die Prinzessin zu bemitleiden. Sie stellt für das Paar zwar ein Happyend dar, aber auch ein Hindernis zum Glück, denn mit der pompösen Hochzeit erfüllen sie in dieser Konstruktion nur die Staatsinteressen. Ihr eigentliches Ziel, „ihr junges Glück unbeobachtet zu genießen“ (ebd.) erreichen sie auf diese Weise nicht. Der Wunsch der Prinzessin nach einer kleinen Familienfeier wertet den Alltag des Lesers auf. Dargestellt wird in der *Neuen Post* der sehnsüchtige Blick der Prinzessin auf das alltägliche und einfache Leben der Leserin.

2.2.2. Dialektik von Hoffen und Scheitern

Mit der Hochzeit erhält die Figur der *Neuen Post* ein Ziel, für das sie bereit ist, zu kämpfen: Die Figur Diana möchte zusammen mit Prinz Charles eine ganz normale Ehe führen und ihr Eheglück ungestört genießen. Weil sich dieser Wunsch bei der Hochzeit nicht erfüllt, wird er im Bericht über die Hochzeitsvorbereitungen auf die Flitterwochen projiziert: „Um ihr junges Glück unbeobachtet zu genießen, bleiben ihnen die Flitterwochen an Bord der Jacht ‚Britannia‘“ (32, 1981, 4). Aber auch dort wird die Hoffnung enttäuscht. „Doch die ersehnte Erholung dürfte das Paar nicht gefunden haben. Die romantische Reise, auf die sich die junge Frau so sehr gefreut hatte, wurde zeitweise zu einer schier unerträglichen Nervenbelastung“ (34, 1981, 7). In der *Neuen Post* wird ein drastisches Szenario entwickelt, in dem das Paar keine Ruhe findet, weil es beständig von Schaulustigen umgeben ist:

„Wo immer man die weiße Jacht sichtete, kamen die Menschen in Scharen herbei. Boote umkreisten zu Hunderten das königliche Schiff. Sogar von Hubschraubern versuchte man, einen Blick auf das Glück des Paares zu erhaschen.“ (ebd.)

Wiederum wird die enorme Übertreibung als distanzierendes Element eingesetzt, mit dem die *Neue Post* dem Leser die Möglichkeit anbietet, das extreme Leid der Prinzessin auch als Erfindung abzutun. Auch in diesem Bericht stimmt die Perspektive der Figur nicht mit der des Lesers überein. In der *Neuen Post* wird berichtet, dass es Diana und Charles einmal gelungen sei, auf eine einsame Insel zu flüchten, und sie hätten auch die Sicherheitsbeamten dazu gebracht, sich diskret im Hintergrund aufzuhalten. In der Konstruktion der *Neuen Post* hat dieses Verhalten beinahe verhängnisvolle Folgen, weil die Figur Diana demnach beim Schwimmen in Lebensgefahr geraten sei und von Prinz Charles gerettet werden musste. Erneut wird der Wunsch der Figur nach ungestörtem Glück auch als Sicherheitsrisiko und auf diese Weise als unrealistisch entlarvt. Dem Leser werden auf diese Weise die Möglichkeiten angeboten, die Figur sowohl zu bemitleiden als auch zu kritisieren.

Im Bericht über die Ankunft des Paares auf Schloss Balmoral, wo sie zusammen mit der königlichen Familie den Rest der Flitterwochen verbringen werden, wird das Ziel der Figur in der *Neuen Post* aktualisiert und präzisiert (35, 1981). Es wird berichtet, dass Prinz Charles seiner Frau während der Flitterwochen ein Versprechen gegeben habe:

„Er soll gesagt haben, dass das englische Protokoll niemals Einfluss auf ihr Privatleben nehmen wird. Prinzessin Diana hat große Angst, dass die vielen Verpflichtungen, die auf das Paar zukommen, ihr Eheglück gefährden könnten.“ (ebd., 6)

Es ist offensichtlich ein unrealistisches Versprechen des Prinzen und ein im Hinblick auf ihr Leben im Palast unerreichbares Ziel, denn die Medienfigur Prinzessin Diana gerät in der Konstruktion der *Neuen Post* bereits in Schottland in schwerwiegende Konflikte mit der Queen. Die Berichterstattung über den Aufenthalt auf Schloss Balmoral folgt dem bevorzugten Dramatisierungsmuster der *Neuen Post*: Die Figur gerät zu Beginn in Schwierigkeiten, die kurz vor der Abreise gelöst werden, sie schöpft wieder Hoffnung, dass sich ihre Ziele doch noch erfüllen könnten. Die Auseinandersetzungen mit der Queen beginnen bereits beim ersten offiziellen Auftritt der Königsfamilie bei den traditionellen schottischen Hochland-Festspielen (38, 1981). In der *Neuen Post* wird berichtet, dass Prinzessin Diana die Queen verärgert habe:

„Alle schätzen ihre [Dianas] fröhliche und frische Art. Doch brachte ihr diese ungezwungene Haltung schon gleich bei ihrem ersten offiziellen Auftreten eine scharfe Rüge ihrer Schwiegermutter ein. Die englische Königin beanstandete, dass die 20jährige Prinzessin der Nationalhymne nicht den gebührenden Respekt erwiesen habe. Während die Kapelle ‚God save the Queen‘ spielte, kicherte Diana ungeniert und flüsterte mit Kronprinz Charles. Königin Elizabeth drehte sich nach zehn Sekunden unwillig um und gebot Ruhe. 30 000 Besucher des Hochlandfestes waren Augenzeugen dieses strengen Verweises. ‚Die Monarchin warf der jungen Ehefrau einen Blick zu, der wie Eis war‘, erzählte ein Besucher, der dicht daneben stand. Die Prinzessin senkte betreten den Blick und weinte.“ (ebd., 3f)

Der Konflikt wird in dieser Ausgabe mit zahlreichen Fotos und mit Augenzeugenberichten belegt. Ein Foto zeigt Prinzessin Diana bei der Ankunft an der Seite von Charles. Sie wirkt gut gelaunt und man erhält den Eindruck, das Repräsentieren bereite ihr Freude. Auf einem anderen Foto wirkt die Prinzessin ernst und hält eine Hand an ihr Gesicht, eine Geste, die die Lesart nahe legt, die Prinzessin wische sich gerade Tränen ab und mit einer Bild-Unterschrift unterstützt wird: „Nach der scharfen Rüge durch Königin Elizabeth kämpfte Prinzessin Diana mit den Tränen“ (ebd., 4). Die Fotos dienen auf diese Weise in der *Neuen Post* als Zeugnis für die Schärfe des Verweises der Queen und wecken die Vorstellung, die Queen habe eine strahlende und glückliche Diana in aller Öffentlichkeit in eine Leidende verwandelt. Auch bei der Konstruktion dieser Auseinandersetzung werden dem Leser zwei Perspektiven zur Auswahl angeboten. Zum einen wird das Verhalten der Medienfigur Diana als nachvollziehbar präsentiert, weil sie in ihrer jugendlichen Verliebtheit bei einem offiziellen Auftritt mit Prinz Charles flirtet. Auf der anderen Seite wird die Figur Diana aus der Sicht der Queen als ungezogenes Kind charakterisiert. Sprachlich wird diese Doppelperspektive in der *Neuen Post* daran erkennbar, dass zuerst Prinzessin Dianas frische und

fröhliche Art gelobt wird, sie aber aus der Perspektive der Queen auch als ‚ungezwungen‘ und ‚ungeniert‘ beschrieben wird, Zuschreibungen, die negative Assoziationen hervorrufen. Die Perspektive des älteren, erfahrenen Lesers stimmt in der *Neuen Post* mit der der Queen überein. In der *Neuen Post* findet man diese Doppelperspektive in den meisten Berichten. Anders als in der *Bunte* werden nicht männliche und weibliche Perspektiven oder die von attraktiven und unattraktiven Frauen gegeneinander ausgespielt, sondern die einer älteren, lebenserfahrenen Frau gegenüber der Perspektive einer jungen, bzw. die Sicht einer Mutter/Schwiegermutter auf ihre Tochter oder Schwiegertochter. Im Vordergrund stehen in der *Neuen Post* auf diese Weise Generationenkonflikte, bei denen die Zeitschrift nicht eindeutig Stellung bezieht, sondern beide Positionen einander gegenüberstellt. Es bleibt dem Leser und der Leserin überlassen, für welchen der beiden Standpunkte er oder sie sich entscheidet.

Die Figur der *Neuen Post* lernt beim Aufenthalt auf Balmoral die engen Grenzen ihrer Freiheit kennen. Die Queen behandelt sie mit größter Strenge und Unnachsichtigkeit: Jede Missachtung des Protokolls wird nach Aussage der Zeitschrift scharf getadelt, denn „den gestrengen Augen ihrer Schwiegermutter entgeht nichts“ (39, 1981, 10). Die Prinzipien der Queen, die nach *Neue Post* auch im Urlaub großen Wert auf Disziplin und Hofetikette legt, symbolisieren über den Generationenkonflikt hinaus auch die Unmenschlichkeit des Lebens im Palast. Die Königin behandelt ihre Schwiegertochter beispielsweise unnachsichtiger als die anderen Mitglieder des britischen Königshauses. Während sich Prinzessin Margaret einen Skandal nach dem anderen erlauben kann, wird die Figur Diana laut *Neue Post* wegen vergleichsweise nichtiger Vergehen bestraft, sei es, weil sie zu lang ausschläft oder sich zu unbefangen mit den Diensthofen unterhält. Wie in der Verlobungszeit leidet die Figur darunter so sehr, dass sie einen Nervenzusammenbruch erleidet. Das Leben der Figur Diana auf Schloss Balmoral wird auf diese Weise als „Alptraum“ (40, 1981, 6.) beschrieben. Die Prinzessin scheint schon in den Flitterwochen an ihrer Rolle und am Leben im Palast zu zerbrechen. Der Konflikt löst sich in diesem Fall durch die Unterstützung des Prinzen. In der *Neuen Post* wird berichtet, dass er sich auf die Seite seiner Frau gestellt habe. Nach einer Aussprache mit der Queen würden dem Paar endlich mehr Freiheiten zugestanden.

„Inzwischen scheinen dem jungen Paar aber doch noch einmal ein paar unbeschwerte Flitter-Tage vergönnt zu sein. Nachdem Königin Elizabeth nach Australien abreiste, zogen Kronprinz Charles und seine Frau aus Schloss Balmoral aus und siedelten in das kleine Haus im Park um (...). Im eigenen Heim, so hoffen die Eheleute, werden sie für die restlichen Ferientage nun etwas mehr Ruhe und Bequemlichkeit haben, so dass Prinzessin Diana wieder zu Kräften kommt.“ (ebd.)

Es handelt sich hierbei um eine kurzfristige Lösung des Konflikts, denn die ungestörte Zweisamkeit des Paares wird erst möglich, nachdem die Queen zu einem Staatsbesuch abgereist ist. Ein Foto vom schottischen Hochlandfest, das erst in diesem Bericht zur Abreise der Queen veröffentlicht wird, kann als Inbegriff und Zeugnis dieser Situation gelesen werden: Im Vordergrund ist die strenge und zornige Queen zu sehen, links und rechts hinter ihr stehen Charles und Diana. Dianas hasserfüllter Blick trifft die Queen von hinten, Charles blickt erstaunt auf seine

Frau. Die Queen trennt auf dieser Abbildung das Paar und wirkt wie ein Keil in dieser Ehe. Sie verhindert, dass die Träume der Medienfigur Diana vom ungestörten Eheglück in Erfüllung gehen. Auf diese Weise vermittelt diese Konstruktion, dass Diana und Charles glücklich sein könnten, gäbe es nicht die Forderungen der Queen, die in der *Neuen Post* zu diesem Zeitpunkt sowohl die Verpflichtungen der Prinzessinnenrolle als auch die des erwachsenen Lebens symbolisiert.

Beständig werden in der Berichterstattung über den Aufenthalt auf Schloss Balmoral die Träume der Figur Diana der ‚Realität‘ im Schloss gegenübergestellt, beispielsweise in einem Resümee über die erste Zeit der Ehe:

„Als Prinzessin Diana vor drei Monaten ihre Märchenhochzeit feierte, malte sie sich ihre Zukunft in den schönsten Farben aus. Doch die Wirklichkeit im Schloss sah anfangs für die Prinzessin ganz anders aus. Das ungewohnte Leben am Hof bereitete ihr manchmal Probleme.“ (44, 1981, 6)

Statt ihr Eheglück in den Flitterwochen genießen zu können, erlebt die Figur der *Neuen Post* vor allem „erste Enttäuschungen im goldenen Käfig“ (ebd.). Wiederum wirkt die Doppelstruktur der Konstruktion, denn Diana wird als junges Mädchen präsentiert, dessen Liebesträume von der Realität der Ehe und des erwachsenen Lebens eingeholt werden. In diesem Punkt unterscheidet sich die Konstruktion der *Neuen Post* nicht von jener der *Bunte*. Beide Zeitschriften konstruieren auf diese Weise den überlegenen Blick eines älteren und erfahrenen Lesers auf eine junge Figur, die die Enttäuschungen des erwachsenen Lebens und der Ehe noch durchleben muss. Auf einer anderen Ebene bezieht sich diese Konstruktionsweise auf Vorstellungen vom Leben einer Prinzessin: Die Figur Diana erlebt im Palast keineswegs märchenhaftes Glück, sondern wird zur Gefangenen im goldenen Käfig. Es ist ein Ort der Ungerechtigkeit und Unmenschlichkeit, in der Strenge, Kälte und Disziplin vorherrschen, Gefühle und Menschlichkeit dagegen kaum eine Chance haben.

Die Figur der *Neuen Post* geht aus den Konflikten und Erfahrungen der Flitterwochen hinsichtlich ihrer Ziele jedoch unverändert hervor. Sie wünscht sich auch weiterhin, ein ungestörtes Eheleben mit Prinz Charles zu erleben. Auch wenn das Ziel auf Schloss Balmoral zum Scheitern verurteilt war, stellt die Figur ihr Begehren nicht in Frage oder erkennt dessen Undurchführbarkeit im Palast. Statt dessen wird der Wunsch, wie im Bericht zur Hochzeit, weiterhin in die Zukunft projiziert:

„Sie kann es kaum erwarten, endlich in ihr Haus einziehen zu können. Sie hofft, dass die Renovierungsarbeit von Highgrove House fertig ist, bevor sie mit Prinz Charles ihre erste Reise nach Wales macht.“ (ebd.)

Aber auch dieses Mal wird das Begehren der Figur bloß neu artikuliert, um es kurz darauf – im nächsten Artikel – wieder zum Scheitern zu bringen (45, 1981). Berichtet wird, dass das Paar seine erste offizielle Reise nach Wales gleich nach den Flitterwochen antreten musste, ohne dass für privates und ungestörtes Eheglück Zeit gewesen wäre. Statt ihr Ziel zu erreichen, wird die Figur Prinzessin Diana jetzt noch schwereren Prüfungen ausgesetzt. Sie muss laut *Neue Post* beweisen,

„dass sie alle Schwierigkeiten bei Repräsentationspflichten glänzend meistern kann“ (ebd., 3). Aus der Perspektive dieser neuen Anforderungen wird der konfliktreiche Aufenthalt auf Schloss Balmoral zu einer „Schonfrist“ (ebd.) umgedeutet. In diesem Bericht wird in der *Neuen Post* zum ersten Mal ein Original-Foto von der Hochzeit veröffentlicht. Es wird zum Zeichen eines vergangenen Glücks: „Ein Traum wurde wahr, als Charles und Diana heirateten. Sie freuten sich auf ihre Ehe“ (ebd.). Dieser Traum wird in der Konstruktion der *Neuen Post* auch in die Vergangenheit projiziert: Die Hochzeit und das „freiheitliche Dasein, das sie früher führte“ (ebd.) werden im Nachhinein zu einem Zeichen des vollkommenen Glücks, das es einmal gegeben habe. Es ist ein Glücksanspruch, der in der Gegenwart durch die Pflichten der Rolle, die Queen, aber auch durch die Ehe beständig zum Scheitern gebracht und dann in die Zukunft verschoben wird. Auch dieser Bericht endet mit einer hoffnungsvollen Aussage:

„Der erfahrene Thronfolger hilft seiner Frau rührend, die neuen Pflichten zu bewältigen. Er hat nicht erwartet, dass Diana gleich vollkommen selbstsicher ist. Schließlich hat er sich nicht in eine zukünftige Königin, sondern in ein unbeschwertes junges Mädchen verliebt.“ (ebd.)

Es ist wieder die Liebe, mit der in der *Neuen Post* der Freiheitsverlust gerechtfertigt wird. Dabei wird suggeriert, dass die Figur Diana ihr Ziel, ein ungestörtes Familienleben zu führen, erreichen könnte, wenn ihr die Pflichten nicht mehr so schwer fallen werden. Die Konstruktion ist aber auch darauf angelegt, diesen Wunsch auch weiterhin zum Scheitern zu bringen.

2.3. Gefangene mit Privilegien – *Stern*

In der Konstruktion des *Stern* kann die Figur Diana zu Beginn ihrer Mediengeschichte kaum als eine dramatische Figur bezeichnet werden. Sie wird als braves Mädchen aus gutem Haus präsentiert, das seiner Bestimmung folgt, eine gute Partie zu machen. Für dieses Leben wurde sie erzogen und sie lehnt sich nicht gegen diese Vorgaben auf. Es gibt keine Konflikte, keine Antagonisten und keine Hindernisse. Alles verläuft in ihrem Leben glatt – und undramatisch.

Zwar nutzt auch der *Stern* die Doppelstruktur, indem die Prinzessinnenrolle einerseits als traumhaft und privilegiert dargestellt wird, andererseits aber als ein eintöniges Gefängnis. Aber das Muster wird im Gegensatz zu den anderen beiden Zeitschriften nicht ernst genommen. Dazu werden beispielsweise Lady Dianas Doppelgängerinnen zitiert, die mit ihrem völlig durchorganisierten Leben zwar nicht tauschen wollen, die Anforderungen der repräsentativen Rolle jedoch als wenig anstrengend beurteilen:

„Lady Di zu sein ist leicht“, sagt Paula, Schauspielerinnen von Beruf. „Man muss auf vornehm und schüchtern spielen und darf nur lächeln.“ (...) Paula beim Fototermin als Lady: die Hände brav gefasst, ein scheuer Blick durch den Pony, die Lippen zu einem leichten Lächeln geordnet. „Ganz leicht“, lacht Paula.“ (24, 1981, 67)

Während die Anforderungen der Prinzessinnenrolle, die das Gefängnis der Prinzessin darstellen, in der *Bunte* und in der *Neuen Post* übertrieben dargestellt werden, werden sie im *Stern* trivialisiert

und auf die äußeren Erscheinungsformen reduziert: ein scheues Lächeln, eine brave Pose. Auch im *Stern* wird polarisiert, indem die Schwierigkeiten der Figur Diana nach der Verlobung mit den gleichzeitig stattfindenden Unruhen in den Armenvierteln verglichen werden. Ziel dieser Konstruktion ist es, zu zeigen, dass Dianas Schwierigkeiten mit der Prinzessinnenrolle im Gegensatz zu den existenziellen Problemen der rebellierenden Jugendlichen banal seien. Auf diese Weise grenzt sich der *Stern* von der Berichterstattung der Boulevard- und Regenbogenpresse ab und demonstriert gleichzeitig eine kritische und liberale Haltung. Der *Stern* wird damit seiner Doppelfunktion als seriöses Blatt und Teil der Unterhaltungspresse gerecht, denn es gelingt den Machern, über die Hochzeit im britischen Königshaus zu berichten und sich darüber hinaus als politisch und intellektuell zu positionieren.

Den Vorbereitungen auf die Hochzeit wird deshalb sehr viel weniger Platz eingeräumt als in den anderen beiden Zeitschriften, und es wird kritischer darüber berichtet. Im Vordergrund steht beispielsweise die Auseinandersetzung mit der britischen Souvenir-Industrie: „Hoch-Zeit für Kitsch und Kasse. Wie die britische Souvenir-Industrie das künftige Eheglück von Prinz Charles und Lady Diana vermarktet“ (26, 1981, 166). Der *Stern* übernimmt mit diesem Artikel die Rolle eines Aufklärers, der die Romantik-Welle zur Hochzeit in Großbritannien als von der Industrie und ihren Geschäftsinteressen mitverursacht entlarvt:

„Wie sie da am Verlobungstag im Garten stand, den Kopf schutzsuchend an seine schmalen Königsschultern geschmiegt - da gab es für die Briten kein Halten mehr, da brach mit Urgewalt eine große Romantik-Diarrhöe über das Land herein. Und eine wache Industrie stand bereit, diesen Sturzbach der Gefühle flott zu halten.“ (ebd.)

Der relativ kurze Bericht über die Hochzeit erhält dagegen einen ernsthaften Anstrich, indem der britische Ex-Premierminister Harold Wilson darüber berichtet (33, 1981). Als Aufmacherfoto wurde ein Gruppenbild von der Hochzeit ausgewählt, bei dem nur die jüngere Generation vertreten ist und alle kichern und lachen: „Befreites Lachen am Tag des Lächelns: Nach einem Scherz von Prinz Charles kommt Leben ins Hofzeremoniell, nach dessen Regeln Brautpaar und Begleiter für den Hoffotografen posieren müssen“ (ebd., 92f). Bewusst wird damit ein Bild gezeigt, das den ganzen Prunk und Pomp der Hochzeit als aufwändige Inszenierung entlarvt. Diana und Charles werden als ‚normale‘ Menschen präsentiert, die nach Auswegen aus dem starren Gefüge des Hofprotokolls suchen, um ein bisschen Leben in die formelle Feier zu bringen. In diesen Kontext wird auch ein Kussfoto des Brautpaares gesetzt: „Spät, aber nicht zu spät: Nicht in der Kirche, sondern erst auf dem Balkon des Buckingham Palastes küsst Charles seine Angetraute. Das erste öffentliche Lippenbekenntnis“ (ebd., 93). Auf diese Weise wird die Romantik der prunkvollen Hochzeit als Fassade entlarvt, bei dem es nach *Stern* wenig Raum für wirkliche Gefühle gegeben habe. Selbst der Kuss, der normalerweise in der Kirche gegeben wird, habe auf dem Balkon nachgeholt werden müssen. Der *Stern* nimmt damit wieder die Haltung eines Aufklärers ein, der seinen Lesern vorführt, dass die königliche Hochzeitsfeier nichts anders als eine durchgeplante Inszenierung sei. Auch in diesem Artikel wird gleichzeitig von den Unruhen in Liverpool berichtet.

Die Hochzeit wird aus der Perspektive der Bewohner eines Armenviertels kommentiert, die diese als „bizarres Ereignis auf einem fernen Planeten“ (ebd., 96) beurteilen. „Prinz Charles ist fein raus (...). Aber die Kinder hier sind verzweifelt. Die haben keine Zukunft – und das wissen sie“ (ebd., 97). Am Beispiel der Hochzeit wird im *Stern* die Ungerechtigkeit des britischen Klassensystems verdeutlicht.

Nach der Hochzeit wird im *Stern* vor allem dann über Diana berichtet, wenn wichtige Rollen-Ereignisse stattfinden, beispielsweise die Geburt eines Thronfolgers (27, 1982). Die Prinzessin bleibt, auch wenn sie durch Volksnähe dem Königshaus zu neuer Popularität verhilft⁴³, eine blasse Nebenfigur innerhalb der königlichen Familie. Besonders deutlich wird dies in einem Artikel über die neuesten Skandale im „Circus Royal“ (46, 1982, 78f). Die Ursache für das fehlende Interesse des *Stern* an Diana ist, dass sie weniger Skandale liefert als die anderen Mitglieder des Königshauses. Der *Stern* nutzt die Skandale, um die Royals als skurril und etwas absonderlich darzustellen, so dass er über die Royals berichten und sich gleichzeitig von der konservativen Institution distanzieren und sie kritisieren kann. Nachdem Schnappschüsse von Prinz Charles mit einer Schaufensterpuppe gezeigt wurden, von Andrews Affären mit dem Porno-Star Koo Stark berichtet wurde und von Queen Elizabeths Problemen mit indiskreten Dienern und Pressesprechern die Rede war, wird im *Stern* die Frage nach Diana gestellt:

„Und die brave Lady Di? Kein saftiges Skandalchen? Na ja. Immerhin brüllte sie ihren Ehemann Charlie auf Schloss Balmoral (...) an: ‚Lass mich raus hier. Ich langweile mich zu Tode.‘ Und Charlie kuschte sofort.“ (ebd., 82)

Die Figur Diana wird also auch im *Stern* als eine Gefangene dargestellt, die in ihrem Gefängnis leidet. Aber ihr Unglück wird nicht ernst genommen, denn sie wird als unzufriedene Ehefrau eines wohlhabenden Mannes typisiert. Das Szenario einer Ehestreitigkeit wird nur als ein Zeichen des luxuriösen und privilegierten Lebens der Prinzessin im Palast eingesetzt. Als Prinz Charles' Kammerdiener Stephen Barry ein Buch über seine Arbeit im Palast herausgibt, ist dies für den *Stern* Anlass für eine Serie über die Royals unter dem Titel „Klatsch Royal“ (11-14, 1985). Seine Aussagen werden wiederum dazu genutzt, die Royals als absonderlich darzustellen und das große Interesse der Unterhaltungspresse und der Öffentlichkeit an Diana als unberechtigt zu entlarven. Barry wird im *Stern* zitiert:

„Dauernd soll ich von Diana erzählen. Ehrlich, da ist nicht viel zu erzählen. Was soll man über ein dreiundzwanzigjähriges Mädchen berichten, das neunzehn Jahre im Abseits verbracht hat?“ (11, 1985, 83)

Aus seiner Perspektive wird die Geschichte der Verlobungszeit, Hochzeit und vierjährigen Ehe neu erzählt. Wie in den anderen Publikumszeitschriften wird die Verlobungszeit der Figur Diana auch im *Stern* als Gefangenschaft präsentiert, wenngleich dies zu diesem Zeitpunkt nicht die bevorzugte Lesart ist: „Stephen weiß noch, wie verloren sich Diana als Braut in Buckingham-Palast fühlte (...).

⁴³Vgl. Kapitel V.3.3.1.

„Sie lief einsam durch die Gänge, einen Walkman im Ohr“ (14, 1985, 162).

Zu einer für den *Stern* interessanten dramatischen Figur wird die Figur Prinzessin Diana erst zu ihrem zehnjährigen Jubiläum. Sie wird aus diesem Anlass zu einer Hauptheldin eines Berichtes unter dem Titel: „Diana. Ein Herzchen und eine Krone“ (12, 1991, 40f). In diesem Porträt wird die Entwicklung der Figur beschrieben, die Prinzessin habe sich vom schüchternen Mädchen zum Superstar entwickelt. Ihr Werdegang wird als erfolgreicher Kampf dargestellt:

„Schüchtern und stotternd betrat sie vor zehn Jahren den englischen Hof, heute ist sie der Superstar aller Briten – Darling Diana, Prinzessin von Wales. Doch was wie ein Märchen klingt, war in Wirklichkeit ein harter Kampf gegen eine harte Familie.“ (ebd., 41)

Die Figur Diana wird in der Interpretation des *Stern* zu diesem Zeitpunkt als eine erfolgreiche Karrierefrau dargestellt, die ihre Erfolge nur erreicht habe, indem sie gekämpft und rebelliert habe. Aus der Perspektive ihrer gelungenen Entwicklung wird das Leben der Medienfigur neu erzählt und dramatisiert, indem ihr Lebensweg im Palast als schwerer Weg voller Hindernisse beschrieben wird. Zum Symbol dieser erfolgreichen Kämpferin wird ein offizielles Foto der Prinzessin, auf dem sie zwar noch als Hinweis auf die Prinzessinnenrolle eine Krone trägt (Abb.13). Die Darstellung weicht jedoch sehr stark von den Konventionen der traditionellen offiziellen Darstellungen der Royals ab, denn die Darbietung gleicht der erotischen Pose eines Models. Im *Stern* wird die Aufnahme zu einem Zeichen, dass sich die Prinzessin im Königshaus eine eigene, moderne Position erkämpft habe. Auch das zweite Foto, das im *Stern* auf der Aufmacherseite gezeigt wird, präsentiert die Prinzessin als moderne Frau: Sie trägt legere Freizeitkleidung in eigenwilligem Stil-Mix: ein Sakko, eine Hose und Cowboy-Stiefel, dazu eine Baseball-Kappe.

In diesem Artikel wird das Motiv des goldenen Käfigs auch im *Stern* genutzt, um die Situation der Figur Prinzessin Diana im Palast zu beschreiben. Die Verlobung wird wie in den anderen Zeitschriften als „Gefangennahme“ (ebd., 45) dargestellt:

„Plötzlich fand sich die lebenslustige Kindergärtnerin eingesperrt im goldenen Käfig, umstellt vom härtesten Wachpersonal der Welt: der 54jährigen Queen Elizabeth und ihren Zeremonienmeistern. Tag und Nacht paukten sie dem Mädchen königlichen Benimm ein – und Menschsein aus.“ (ebd.)

Dianas Situation vor der Hochzeit wird im *Stern* in den dunkelsten Farben beschrieben: Die Grundausbildung am Hof, bei der ihr „alle Flausen“ (ebd.) ausgetrieben werden sollten, werden zur „Deformierung“ (ebd.), die „psychopathische Ausmaße“ (ebd.) angenommen habe, vor denen die Prinzessin widerstandslos in die „innere Emigration“ (ebd.) geflohen sei:

„Diana fühlte sich jeden Tag mehr einem gigantischen Alptraum ausgeliefert. (...) Nun saß sie mitten in der begehrtesten Familie der Welt, und um sie herum war alles still. Fassungslos sah sie mit an, wie irr es hier zugeht.“ (ebd.)

Die Geschichte der Prinzessin wird vom *Stern* an dieser Stelle genutzt, um die Royals in gewohnter

Weise als skurril und absonderlich darzustellen. Aber dieses Mal geht die Kritik darüber hinaus, indem das Königshaus als unmenschliche und brutale Institution beschrieben wird, als „Irrenhaus“ (ebd., 46). Auch in diesem Bericht wird eine polarisierende Struktur eingesetzt, indem der königliche Benimm, der das Verhalten am Königshof bestimmt, der Menschlichkeit der Figur Diana entgegengesetzt wird. Wie in den anderen Publikumszeitschriften wird die Unmenschlichkeit im Palast am Verbot alltäglicher Handlungen dargestellt und damit die Werte eines einfachen Lebens aufgewertet:

„Nein, sie habe nicht zu sprechen, wenn Charles etwas sagt. Nein, sie habe nicht zu antworten, wenn ein Untertan sie etwas fragt. Nein, sie könne nicht einfach einkaufen gehen, wenn sie dazu die Lust anwandle. Und nein, sie dürfe nicht einfach so in die Palastküche, wenn sie einen Apfel wolle. Dazu habe man Diener.“ (ebd.)

Über diese Zeit als leidende Gefangene wird im *Stern* jedoch erst aus der Perspektive ihres Triumphs berichtet. Im Vordergrund des Interesses steht nicht das Scheitern der Figur, sondern ihr erfolgreicher Kampf. Diana siegt demnach vor allem deshalb über die Royals – und wird vom Volk geliebt – weil sie sich nicht dem konservativen Repräsentationsstil angepasst habe, sondern habe in ihren öffentlichen Auftritten „immer wieder königliche Konventionen ramponiert“ (ebd., 48). Die Prinzessin beweist nach *Stern* bei ihren Auftritten soziales Engagement, so habe sie beispielsweise Aids-Kranken ohne Handschuhe die Hand gegeben und sei trotz aller Bemühungen des Königshauses auch innerhalb der Palastmauern menschlich geblieben:

„Erstaunt erfuhren die Prinzen, Prinzessinnen und Vertrauten, dass es noch Sitten jenseits der diktatorischen Manieren der Queen gibt. (...) Zum erstenmal war bei den Windsors wieder ein Hauch Würde und Wärme zu spüren (...).“ (ebd., 48)

Auch wenn in diesem Porträt die gewohnte ironische und distanzierte Haltung des *Stern* auf Diana nicht fehlt, so wird dennoch deutlich, dass sie zu diesem Zeitpunkt als positiv bewertete Figur konstruiert wird, weil sie sich nicht an die Konventionen im britischen Königshaus angepasst hat. Mit ihr kann deshalb die konservative Institution Monarchie kritisiert werden.

Auch die Figur des *Stern* muss einen Preis für ihre Karriere bezahlen: „Es hat in den zehn Jahren Diana und Charles vieles gegeben, nur eines nicht: Liebe“ (ebd., 48). Allerdings wird dies nicht wie in den anderen beiden Zeitschriften als ein hoher Preis beurteilt: „Sie sind zur Geschäftsehe übergegangen, der stabilsten Form der Ehe“ (ebd.). Eine Pflichtheirat nach *Stern* jedoch nur ein notwendiges Mittel, um ganz nach oben zu kommen:

„Die, die heute in England über die Ehekrise von Charles und Diana schreiben, können nicht begreifen, dass es bei den Mächtigen nach Vertrag und Vernunft zugeht. Auch in der Ehe. Sonst wäre Diana nicht ganz oben (...).“ (ebd.)

Mit der Figur Diana wird in dieser Zeitschrift ein erfolgreicher gesellschaftlicher Aufstieg dargestellt, um den sie hart gekämpft und eine Vernunft-Ehe in Kauf genommen habe. Dieser Werdegang wird mit einer Fotoreihe visualisiert, ein beliebtes Mittel der Publikumszeitschriften,

um die Entwicklung einer Medienfigur darzustellen. Mit den sechs ersten Fotos der Reihe wird gezeigt, wie die Figur Diana zu Beginn ihrer Karriere auftrat: „Die 19jährige Kindergärtnerin Diana Spencer ließ sich von Pressefotografen noch zu dummen Posen überreden, ihre ersten Auftritte als Prinzessin waren hölzern und steif“ (ebd., 43). Als erstes Bild dieser Reihe wird im *Stern* das Foto mit dem durchsichtigen Rock zum ersten Mal im Original veröffentlicht und signalisiert die unerfahrene, dumme Unschuld, die die Figur Diana am Anfang gewesen sei. Gemeinsam ist den restlichen fünf Aufnahmen, dass die Prinzessin darauf den konservativen Vorstellungen von einer Prinzessin entspricht: altbacken gekleidet und ihrem zukünftigen Ehemann unterwürfig ergeben auf dem Verlobungsfoto; mit abwesendem Blick, eine Krone auf dem Kopf und in eine kostbare rosafarbene Robe gehüllt in Anlehnung an traditionelle Herrscherbilder; oder in einem puppenhaften Prinzessinnenkleid bei einem offiziellen Auftritt. Anders dagegen die sechs Aufnahmen, die im *Stern* ihre positive Entwicklung darstellen, „nachdem sie der Queen entflohen“ (ebd.) und selbstbewusst wurde: „Sie zog an, was sie wollte, und küsste Ehemann Charles wann und wo sie wollte. Staatsmännern und Werftarbeitern verdrehte sie den Kopf“ (ebd.). Gemeinsam ist den Fotos, dass die Darstellung Dianas der Vorstellung des *Stern* von einer modernen Prinzessin entsprechen und sie dabei wie befreit wirkt: die Medienfigur Diana erscheint locker, modern und körperbetont gekleidet. Sie zeigt ihre Gefühle öffentlich, genießt ihre Auftritte und weiß ihre erotische Ausstrahlung auch bei offiziellen Anlässen gekonnt einzusetzen. Die Auswahl der Darstellungen vermittelt, dass die Figur Diana mittlerweile ihren eigenen Stil gefunden habe. Die Entwicklung der Figur wird im *Stern* auf diese Weise als erfolgreiche Persönlichkeitsentwicklung dargestellt: „Aus einem Nichts wurde eine Persönlichkeit, aus einer Fönfrisur eine Frau“ (ebd., 44). Ihr Unglück, ihr Kampf um Erfolg ist im *Stern* interessant, da mit der Figur Diana eine Aufstiegsgeschichte erzählt werden kann. Der *Stern*-Zielgruppe wird eine gesellschaftlich und persönlich erfolgreiche Figur präsentiert, die für ihre Karriere hart gekämpft hat.

Der Artikel wirkt in sich abgeschlossener als die Berichte in den anderen beiden Zeitschriften. Daran wird ersichtlich, dass die Geschichten der Figur im *Stern* nicht darauf angelegt sind, sie wöchentlich weiterzuerzählen. Vielmehr wird, wie beispielsweise in diesem Porträt, in den meisten Berichten die gesamte Diana-Geschichte neu erzählt und dabei nach neuestem Wissensstand variiert. Dennoch endet der Bericht im *Stern* nicht völlig abgeschlossen, sondern mit einer Szene im Arbeitszimmer der Queen, die gerade telefonisch informiert wird, dass Prinzessin Diana zur bestangezogensten und beliebtesten Frau des Jahres gewählt worden sei. „Doch die Queen hatte schon aufgelegt“ (ebd., 48). Dianas Sieg wird im *Stern* triumphal gefeiert, doch er kann sich jederzeit in eine Niederlage verwandeln. Der Kampf ist nicht beendet, denn die Queen ist noch nicht endgültig besiegt. Daran zeigt sich wieder der Zwitterstatus dieser Zeitschrift als Unterhaltungsmedium mit intellektuellem, seriösen und medienreflexiven Anspruch. Die Muster der Unterhaltungspresse werden zwar auch in dieser Zeitschrift genutzt, sie werden jedoch meistens nicht ernst genommen oder ironisch ins Gegenteil verkehrt. Auf diese Weise kann sich der Leser unterhalten und über die neuesten Entwicklungen im britischen Königshaus informieren

und gleichzeitig wird ihm die Möglichkeit angeboten, sich durch eine kritische und überlegene Haltung nicht nur von den Berichten über die Royals zu distanzieren, sondern auch von deren Anhängern und den Lesern der Regenbogen- und Boulevardpresse.

Die Techniken der Dramatisierung werden in allen drei Zeitschriften dazu genutzt, die Figurenkonstruktion auf die Position des Lesers auszurichten und für die Interessen der eigenen Zielgruppen aufzuarbeiten, sei es durch Perspektiven, Dramaturgie der Berichte, Distanzierungstechniken oder einer strukturellen Vieldeutigkeit, die mehrere Lesarten und Bedeutungsebenen anbietet. Die Unterhaltungsmagazine *Bunte* und *Neue Post* verfolgen dabei weitgehend ähnliche Interessen, auch wenn sie sich im Detail voneinander unterscheiden. Der *Stern* nimmt durch seinen Zwitterstatus als unterhaltendes und politisches Magazin im Vergleich zu den beiden anderen Zeitschriften eine deutlich andere Position ein. Es fällt auf, dass in allen drei Publikumszeitschriften eine polarisierende Struktur vorherrscht. In der Verlobungszeit wird in der *Neuen Post* zwischen Dianas freiem Leben als Kindergärtnerin und dem Leben als Prinzessin sowie zwischen der unbeschwerten Jugend und dem erwachsenen Leben polarisiert, in der *Bunte* dagegen zwischen dem Playboy Charles sowie der blonden Unschuld Diana. Im *Stern* wird auf einer politischen Ebene das privilegierte Leben einer braven Tochter aus gutem Hause und der chancenlosen Jugend in den Armenvierteln als Gegensatz präsentiert. Auch die Konflikte der Medienfigur Diana mit der Queen als Verkörperung des Hofprotokolls werden in allen drei Zeitschriften in dieser polarisierenden Struktur konstruiert, bei der ein Kompromiss ausgeschlossen ist.

3. Medien-Images

Bei allen Gemeinsamkeiten der Imagekonstruktion der Zeitschriften hinsichtlich Form und Motiv zeichnen sich dennoch deutliche Unterschiede in der Figurenkonstruktion ab. Die Ursache für die unterschiedliche Figurenkonstruktion ist, dass die Medien nicht allein Vermittlungsinstanz von Medienfiguren sind, sondern ihre Version der Figur gemäß den eigenen Image-Anforderungen konstruieren. Jedes Medium veröffentlicht nicht nur das Image eines Stars oder einer Medienfigur, sondern auch ein eigenes Image. Solche „Medien-Images“ (Bentele 1992, 162) vermitteln sich in den Zeitschriften durch die Inhalte und deren Präsentation⁴⁴ und sie bilden sich in Abhängigkeitsbeziehung von und mit den Rezipienten. Bei der Figurenkonstruktion wirken sie deshalb wie Filter. Im Folgenden sollen im Vergleich die unterschiedlichen Images herausgearbeitet werden, die die drei Zeitschriften von sich selbst vermitteln wollen.

Die drei Zeitschriften typisieren ihre Figuren sehr unterschiedlich. Nach Pfister können Typen,

⁴⁴Medien-Images vermitteln sich auch außerhalb der Zeitschriften durch Werbung und Öffentlichkeitsarbeit der Verlage, die jedoch an dieser Stelle weniger von Bedeutung sind.

wenn auch im konkreten Einzelfall häufig Überlagerungen auftreten, zweierlei Herkunft sein: „entweder sind sie synchron aus der zeitgenössischen Charakterologie und Sozialtypologie bezogen oder sie entstammen der diachronen Tradition vorgeprägter dramatischer Typen (*stock figures*)“ (1994 [1977], 245). In der *Neuen Post* überwiegt letzteres, wenn Prinz Charles als romantischer Held und die Figur Prinzessin Diana als tugendhafte Heldin dargestellt wird. Dies sind Figuren, die eher einer diachronen Tradition entstammen, beispielsweise erinnern sie an die Figuren des Bühnenmelodrams oder an Märchenfiguren. Der konkrete aktuelle Zeitbezug erscheint unwichtig zu sein. Dieser Eindruck wird noch dadurch unterstützt, dass die Figur Diana schon zu Beginn mit Sissi verglichen wird und indirekt auch Anbindungen an die Aschenputtelgeschichte angeboten werden. Allerdings wird die Figur der *Neue Post* dennoch auf den aktuellen Kontext bezogen, wenn die Prinzessin beispielsweise als allein erziehende Mutter (16, 1988, 5) oder als medikamentenabhängige Frau (24, 1993, 4f) typisiert wird

In der *Bunte* entstammen die Figuren eher aus der zeitgenössischen Sozialtypologie, wenn Prinz Charles beispielsweise als ‚Kind unserer Zeit‘, als Mann mit Bindungsängsten, Sarah als moderne, selbstbewusste und sexuell aktive Frau charakterisiert wird, Diana dagegen als ‚letzte Jungfrau‘, eine Eigenschaft, die sie für zeitgenössische Verhältnisse exotisch altmodisch erscheinen lässt. Allerdings bezieht die *Bunte* ihre Typen, aber im Unterschied zur *Neuen Post* ironisch gebrochen, zusätzlich aus der diachronen Tradition, indem die Serie zur Verlobung des britischen Thronfolgers unter dem Titel „Der Prinz und die Jungfrau“ präsentiert wird, der Assoziationen an Märchen weckt.

Allein der *Stern* verzichtet auf die diachrone Tradition, was sich beispielsweise daran zeigt, dass kein Foto der Kindergartenserie veröffentlicht wird. Der *Stern* bezieht seine sozialen Typen zudem auf einen explizit gesellschaftspolitischen Kontext und präsentiert sich auf diese Weise als seriöses, intellektuelles Medium. Ein Foto von einer Veranstaltung in Eton, auf dem einer der Schüler sich über Dianas Hand beugt, um sie zu küssen, wird im *Stern* als „Symbolfoto für Englands brave Jugend“ (32, 1981, 17D) eingesetzt, das in Gegensatz zu Englands „aufmüpfige[r] Jugend“ (ebd.) gestellt wird, die zur gleichen Zeit in den Armenvierteln rebelliert. Der *Stern* demonstriert damit seine kritische Haltung, die politisch links einzuordnen ist. Deshalb steht er dem Königshaus als elitärer und konservativer Institution distanziert und respektlos gegenüber. Der *Stern* versteht sich zudem als Aufklärer, der seine Leser auf gesellschaftliche Missstände und Ungerechtigkeiten aufmerksam machen will. Dies hat zur Folge, dass beispielsweise der Bericht zur Geburt des Thronfolgers mit dem Vergleich seiner privilegierten Position mit der eines Findelkinds beginnt, das zur gleichen Zeit in London geboren wurde (27, 1982, 48). Der Verzicht auf Anspielungen auf einen Märchenkontext ist auch ein Zeichen der Abgrenzung gegenüber der Berichterstattung über Königshäuser in der Boulevard- und Regenbogenpresse. Die Figur Diana wird deshalb zu Beginn der Geschichte als brave Adelstochter präsentiert, die dank ihrer privilegierten Position nicht einmal einen Schulabschluss benötigt, um einer gesicherten Zukunft entgegenzusehen. Als angepasste, konservative Adlige ist sie für den *Stern* in den ersten Jahren nicht interessant, auch

weil sie kaum schwerwiegende Skandale liefert, mit dem das Königshaus als lächerliche Institution entlarvt werden könnte. Zu ihrem zehnjährigen Jubiläum wird sie vor allem deshalb zu einer Hauptheldin des *Stern*, weil sie in der Interpretation der Zeitschrift erfolgreich gegen die konservative Institution rebelliert habe.

Die *Bunte* präsentiert sich als Medium, das nah am Zeitgeist angesiedelt ist, der allerdings nicht politisch aufzufassen ist, sondern auf gesellschaftliche Trends und Moden bezogen wird. Neue Strömungen zu erfassen und zu schaffen, ist das Gebiet, auf dem die *Bunte* als Expertin auftritt. Auch dieses Medium distanziert sich ironisch von der Institution Königshaus, mit all ihren anachronistischen Bräuchen und protokollarischen Forderungen, die so gar nicht ‚up to date‘ sind und eine Modernisierung dringend benötigen. Dies hat jedoch keine politische Dimension, sondern wird mit der Bezeichnung ‚skurrile Briten‘ ironisch abgehandelt.

Die *Neue Post* erscheint sowohl vom politischen Kontext, als auch vom Zeitgeist am weitesten abgelöst zu sein. Das Königshaus und die Repräsentationspflichten werden sehr viel ernster genommen, weil man auch die Leiden der Prinzessin ernster nimmt als in der *Bunte* oder im *Stern*. Weil die Figuren der *Neuen Post* wirken, als kämen sie aus einer anderen Zeit, wird die Zeitschrift von ihren Kritikern als statisch und ahistorisch abgetan⁴⁵, doch das Urteil greift zu kurz. Die *Neue Post* ist sehr realistisch hinsichtlich der Probleme von Hausfrauen, Ehefrauen und vor allem von Müttern. Weder der politische Kontext, noch gesellschaftliche Trends sind das Gebiet, auf dem sich die *Neue Post* als Expertin beweisen will. Sie will vielmehr zeigen, dass sie sich im Bereich der Emotionen auskennt: Welche Gefühle hat ein junges Mädchen vor, während und nach der Hochzeit? Was bedeutet die Ehe, was eine Schwangerschaft und welche Veränderungen bewirken sie? Norbert Schubert Feiertag, Chefredakteur der *Neuen Post*, sieht vor allem in der Figur der Mutter den Bezugspunkt seiner Zeitschrift: „In der Mutter haben Sie alles, was eine Frau bewegen kann. Sie muss den Alltag bewältigen, erlebt Schicksalsstunden der Familie und freut sich über das Glück“ (Feiertag, in Schweikle 1999, 30). Weil die veröffentlichten Geschichten jederzeit auf diese allgemeinemenschliche Ebene abzielen, vermittelt die *Neue Post* den Eindruck, ahistorisch zu sein. Auf einen politischen und gesellschaftlichen Kontext bezogen stimmt der Eindruck, jedoch nicht bezüglich der Entwicklungsgeschichten und des Alltags von Müttern.

In der *Neuen Post* fehlt jegliche Ironie hinsichtlich der Leiden der Medienfigur Prinzessin Diana im goldenen Käfig, aber in der *Neuen Post* wird dennoch eine Distanzierungstechnik genutzt, indem das Leid der Prinzessin übertrieben dargestellt wird. Zum einen wird die Figur Diana auf diese Weise als Leidende konstruiert, zum anderen werden durch die Übertreibung Zweifel am Wahrheitsgehalt des Berichtes unterstützt. Anders als die Ironie der *Bunte* handelt es sich hierbei jedoch um eine Distanzierungstechnik, die das Leiden der Figur (und damit das Leid der Leser und Leserinnen) ernst nimmt. Dies hängt mit der Zielgruppe der *Neuen Post* zusammen, die zum

⁴⁵Vgl. Nutz 1971, Kodron-Lundgren 1976, Blank 1977.

größten Teil von älteren Frauen gelesen wird. 1999 waren beispielsweise 53,3 % der Leserinnen über 60 Jahre alt.⁴⁶ Die *Neue Post* spricht jedoch auch jüngere Leserinnen an, was sich darin widerspiegelt, dass sich die Konflikte in der *Neuen Post* bevorzugt zwischen Diana und der Queen abspielen und Generationenkonflikte im Vordergrund stehen. Dabei werden zumeist gleichwertig zwei Perspektiven angeboten, die Perspektive der älteren Queen und die der jungen Diana, wobei dem Leser überlassen wird, welche der angebotenen Standpunkte er einnehmen möchte.

Entspricht die Medienfigur Diana, so wie sie in der Kindergartenserie abgebildet ist, als Leidende, der impliziten Leserin der *Neuen Post*, stellt sie zu Beginn der Imagekonstruktion genau das Gegenteil des Frauenideals der *Bunte* dar, da sie zu altmodisch sei und sie wird als Unschuld verspottet. Dianas Schwester Sarah, aber auch das Pin-up-Girl Bree Summers entsprechen eher dem Frauenideal der *Bunte*, d.h. dem einer modernen und selbstbewussten Frau. Die implizite Leserin hat zudem Erfolg bei Männern und triumphiert im Kampf um die ‚fetteste männliche Beute‘ über ihre Konkurrentinnen. Aber auch in der *Bunte* werden mehrere Perspektiven angeboten, denn der Leser kann die Figur Diana auslachen, er kann aber auch mit Diana Mitleid haben, die unter dem Macho Prinz Charles und ihren Rivalinnen leiden muss. Schließlich gibt es auch noch eine dritte Lesart, denn man kann sich auch mit Prinz Charles verbünden, der als so begehrt dargestellt wird, dass alle Frauen um ihn kämpfen. Aber auch diese Perspektive ist gebrochen, denn die Medienfigur Prinz Charles wird auch als neurotischer Mann dargestellt. Auf diese Weise werden mehrere Perspektiven angeboten und gegeneinander ausgespielt, die mit der gemischten Leserschaftsstruktur der *Bunte* zusammenhängen. Die *Bunte* hat, anders als die *Neue Post*, auch männliche Leser, im Jahr 2000 waren es nach offiziellen Angaben 37,3 % (MA 95), so dass männliche und weibliche Perspektiven und Lesarten miteinander konkurrieren, aber auch die zwischen attraktiven und weniger attraktiven Frauen.⁴⁷ Während und kurz nach der Hochzeit fehlt die ironische und spöttische Perspektive der *Bunte*. Dies liegt daran, dass die Figur Diana bei der Hochzeit dem Frauenideal entspricht, denn sie tritt nach Auffassung der Zeitschrift souverän auf. Schließlich belegt die Hochzeit, dass sie über alle anderen Frauen triumphiert, denn Prinz Charles hat sie tatsächlich geheiratet. Sie hat – ganz gleich wie zweifelhaft dieser Triumph ist – dennoch etwas geschafft, was schon viele vor ihr erreichen wollten: Sie ist die Prinzessin von Wales geworden. Wie in der *Bunte* entspricht die Figur Diana, wie sie in der ersten Bildsequenz auftrat, nicht der impliziten Leserin des *Stern*, sie wird deshalb als langweilig bewertet. Die Figur Prinzessin Diana stimmt erst zehn Jahre später mit dem Frauenideal dieser Zeitschrift überein, als sie nach *Stern* beruflich erfolgreich, selbstbewusst und attraktiv geworden sei.

⁴⁶ Altersstruktur der Neuen-Post-Leserinnen im Jahr 1999: 14-19 Jahre: 1,9%; 20-29 Jahre: 5,0%; 30-39 Jahre: 10,6%; 40-49 Jahre: 12,1%; 50-59 Jahre: 17,1%; 60-69 Jahre: 21,9% und **70Jahre+: 31,4%** (vgl. MA 2000 Pressemedien I).

⁴⁷ Die Altersstruktur des Zielpublikums der *Bunte* im Jahr 1995: 14-19 Jahre: 3,6%; 20-29 Jahre 14,0%; 30-39: 14,7%; 40-49 Jahre: 14,8%; **50-59 Jahre: 22,1%**; 60-69 Jahre: 15,3 %; 70+: 15,6% (vgl. MA 95 I+ET, Bunte Advertising Center, Markt-/Media-Service).

Die Berichterstattung der drei Zeitschriften unterscheidet sich auch in der Auswahl der Anlässe, über die berichtet wird. Die *Bunte* ist ein visuell ausgerichtetes Hochglanz-Magazin, weshalb über Prinzessin Dianas Glamour-Auftritte auf Bällen, Eröffnungen und Gala-Abenden bevorzugt berichtet wird. Schönheit und Mode sind wichtig, denn die Prinzessin ist ein Vorbild für Mode und Lebensstil. Die implizite Leserin wird als eine Konsumentin konstruiert, die „prestige-orientiert, konsum- und genussorientiert (...) qualitäts- und markenbewusst“ (Sakowski 1985, 188) ist. Die Zielgruppe ist zudem kaufkräftig, so dass sich die *Bunte*-Leserin schöne Kleider und andere Luxusgüter mehr oder weniger leisten kann. Sie hat deshalb Spaß daran, glamouröse Bilder zu sehen und zu genießen und sich davon modisch anregen zu lassen. Ihr wird eine gesellschaftliche Position zugesprochen, von der aus sie Diana bei ihren Glamour-Auftritten begegnen könnte – ganz gleich wie unrealistisch dies ist. Aus diesem Grund nehmen die Berichte über die Prinzessin zuweilen auch die Form eines Reiseführers an, beispielsweise in einem Artikel über Dianas Tagesablauf, in dem ihre bevorzugten Restaurants und Boutiquen in London mit Adresse und Preisen vorgestellt werden (12, 1993, 26f). Aber auch die internationalen Reisen der Prinzessin werden unter diesem Aspekt aufbereitet. Zur Australienreise werden ausführlich touristischen die Sehenswürdigkeiten vorgestellt, der Ayers Rock, das Opernhaus in Sydney und Koala-Bären (12, 1983, 16f).

Anders dagegen in der *Neuen Post*: die Fotos werden kleiner präsentiert und sie wirken zumeist wie Schnappschüsse, als hätte die nach Aussage des Chefredakteurs idealtypische Leserin, die 60jährige „Bertha B“ (Feiertag in Schweikle 1990, 30), sie mit einer kleinen Sucher-Kamera selbst aufgenommen. Glamour-Auftritte spielen in der *Neuen Post* nur eine Nebenrolle. Dianas Besuche in Krankenhäusern und Kinderheimen sowie der Kontakt zu den Menschen beim Bad in der Menge sind wichtige Anlässe, über die ausführlich berichtet wird, denn dies ist der Ort, an dem die Leserin der *Neuen Post* auf Diana treffen würde. Sie wäre jene, die an der Absperrung steht, um der Prinzessin die Hand zu schütteln. Gala-Auftritte sind weniger gefragt, weil die Zielgruppe der *Neuen Post*, in der Mehrzahl Rentnerinnen, nur ein geringes Einkommen hat: „Bertha B. muss sparen“ (Schweikle 1999, 30). Schon deshalb wird die Figur Prinzessin Diana eher in alltäglichen Zusammenhängen gezeigt, leger in Freizeitkleidung, beim Besuch eines Polospiels, auf offiziellen und inoffiziellen Familienbildern. Schließlich ist Diana in der Konstruktion der *Neuen Post* vor allem als Mutter und Ehefrau interessant. Auch die Prinzessinnenrolle wird als die einer Landesmutter positiv bewertet: eine Prinzessin, die um das Wohl ihres Volkes besorgt ist und sich im Idealfall bis an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit für dieses einsetzt und sozial engagiert. Die *Neue Post* verwendet viel häufiger als die *Bunte* und der *Stern* Fotos von Paparazzi, weil Prinzessin Diana auf diesen Bildern unvorteilhaft und verzerrt aussieht und sie auf diese Weise überzeugend als Leidende dargestellt werden kann. So wird beispielsweise eines der unvorteilhaftesten Fotos der Prinzessin nur in der *Neuen Post* veröffentlicht (42, 1993, 3; 28, 1995, 7 sowie 11, 1996, 6) (Abb.14).

**Abb. 14/ *Neue Post* 42, 1993, 3**

mit freundlicher Genehmigung des Heinrich-Bauer-Verlags, Hamburg

Eines der wichtigsten Anliegen des *Stern* ist es, sich als seriöses Medium von der Berichterstattung der Regenbogen- und Boulevardpresse abzugrenzen, indem eine ironische, kritische und respektlose Haltung gegenüber dem Königshaus demonstriert wird. Aus diesem Grund werden viele Doppelgänger-Fotos veröffentlicht. Auf einem Titel illustrieren Diana- und Charles-Doubles, die in der Badewanne sitzen und Kronen tragen, einen Bericht unter dem Titel „Bei Charles+Di zu Hause“ (11, 1985). Häufig werden ‚Skandalbilder‘ veröffentlicht, skurrile Schnappschüsse, die belegen sollen, dass auch die Royals vor allem Menschen sind, die sich von normal Sterblichen nur dadurch unterscheiden, dass sie neurotischer und verrückter seien.⁴⁸ So wird ein Foto gezeigt, bei dem die Queen im Gras inmitten ihrer Corgies sitzt und einen der Hunde zärtlich an sich drückt, mit dem Kommentar: „Anregungen für die Namen ihrer Corgi-Lieblinge findet die Queen in Todesanzeigen“ (11, 1985, 80). Beliebte Fotos der königlichen Familie sind im *Stern* jene, die sie bei einer Luftfahrtsschau auf dem Balkon des Buckingham-Palastes versammelt zeigen, während sie alle zum Himmel aufblicken. Mit diesen Aufnahmen können die Royals bei der Ausübung ihrer repräsentativen Pflichten verspottet und als ‚normale‘ Menschen entlarvt werden: „Leute wie du und ich, die über allem thronen“ (ebd., 76f, auch 40, 1984, 70f).

Anders als in der *Neuen Post* und in der *Bunte* spielt die Liebe oder die Ehe nicht die zentrale Rolle in der Berichterstattung. Während die Figur der *Bunte* von einer romantischen Liebesgeschichte träumt und das Ziel der Figur der *Neuen Post* ist, eine glückliche Ehe mit Prinz Charles zu führen, wird im *Stern* gesellschaftlicher und beruflicher Aufstieg als wichtiger bewertet. Die Leserschaft dieser Zeitschrift unterscheidet sich besonders von jener der *Neuen Post*. Es überwiegen knapp die männlichen Leser (2001 wurden offiziell 54% angegeben). Der Schwerpunkt in der Altersstruktur

⁴⁸Vgl. dazu „Im Circus Royal tanzen die Puppen“ (*Stern* 46, 1982) und die Serie „Klatsch Royal“ (*Stern* 11-14, 1985).

liegt zwischen 30-60 Jahren (58%)⁴⁹, die *Stern*-Leser haben zudem in der Mehrzahl weiterführende Schulen besucht (35%), Abitur gemacht und studiert (28%). Die *Stern*-Leser sind zumeist berufstätig, deshalb wird auch der implizite Leser als jemand konstruiert, der für seinen beruflichen und gesellschaftlichen Aufstieg gekämpft hat und nun den Erfolg genießen will.

4. Die melodramatische Figur

4.1. Die Figuren als Personifikationen moralischer Gefühle

⁴⁹Die Altersstruktur der Leser und Leserinnen des *Stern* im Jahr 2001: 14-19 Jahre: 6%; 20-29 Jahre: 16%; **30-39 Jahre: 20%; 40-49 Jahre: 20%**, 50-59 Jahre: 18%; 60-69 Jahre: 11%; 70+: 9%. (Statistik entnehme ich der Internetseite:<http://www.gujmedia.de/titel/titel.php?lg=dt&titel=stern&topic=leserschaft>.Stand: 4.4.2001.)

Der Schlüssel für das Verständnis der Bedeutung der Medienfigur Prinzessin Diana als Gefangene im goldenen Käfig ist ihre Konstruktionsweise im melodramatischen Modus. Dazu ist es sinnvoll, die Funktionsweisen melodramatischer Figuren an einfacher strukturierten Vorläufern der heute existierenden Formen darzustellen. Davon ausgehend lässt sich die melodramatische Erzählweise in der Unterhaltungspresse besser verstehen, in der die Figuren komplexer sind und auch Eigenschaften von tragischen Helden besitzen. Peter Brooks hat die grundlegenden Strukturen des Melodrams in seinen strukturalistischen Arbeiten zum melodramatischen Modus (1976, 1994) am Beispiel des Bühnenmelodrams herausgestellt, wie es sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts im nachrevolutionären Frankreich etablierte. Für Brooks stellen besonders die Bühnenstücke von Guilbert de Pixérécourt die klassische Form des Melodrams dar.⁵⁰ Für das Verständnis der Figurenkonstruktion in den populären Zeitschriften ist der Bezug auf den empfindsamen Roman der Früh-Aufklärung wichtig. Als Muster kann der erste Tugendroman, Samuel Richardsons Briefroman *Pamela, or Virtue rewarded* gelten, der 1740 in England erschienen ist und beim Publikum außerordentlich erfolgreich war. In *Pamela* hat Richardson das Muster der verfolgten und belohnten Unschuld etabliert, das eines der zentralen Muster der populären Kultur geworden ist.

Die ‚klassischen‘ Bühnenmelodramen lassen sich auf eine einfache Struktur reduzieren: Die Stücke fangen damit an, dass die Tugend – meistens ein junges Mädchen – in ihrer Rolle als Unschuld gelobt wird. Erst danach kommt es zu ihrer Bedrohung durch einen Schurken, der nicht nur das Leben der Heldin bedroht, sondern auch ihre Identität als Tugend verklärt. Oft siegt im ersten oder zweiten Akt der Bösewicht, während die Heldin leidend umherwandern muss. Im dritten Akt klären sich die Geheimnisse auf und damit auch die wahre Identität der Tugend. Der Schurke wird als Schurke erkannt und bekämpft und muss am Schluss sterben. Das Ende bedeutet nicht nur den Triumph der Heldin, sondern auch das Wiederherstellen des anfänglichen Zustandes: die Tugend kann wieder als Tugend existieren.⁵¹ Der Tugendroman unterscheidet sich in einigen Aspekten von dieser Struktur: Die Tugend ist meistens ein bürgerliches Mädchen, Pamela ist beispielsweise ein Dienstmädchen. Der Schurke ist dagegen ein Adliger, der die Unschuld auf sexueller Ebene bedroht. Einbezogen wird auf diese Weise ein sozialer Konflikt zwischen adligem Laster und bürgerlicher Tugend. Die Unschuld wehrt sich mit allen ihr zur Verfügung stehenden, d.h. moralisch vertretbaren Mitteln gegen die sexuellen Übergriffe des Adligen. In *Pamela* kämpft sie beispielsweise so lange, bis ihr Dienstherr, der sie auf einem Landgut gefangen hält, von ihrer Tugend bekehrt wird, sie heiratet und dabei die Standesgrenzen überwindet. Anders als im Bühnenmelodram wird der Schurke in Richardsons Roman nicht aus der Welt geschafft, sondern

⁵⁰ Der melodramatische Modus entsteht jedoch an vielen Orten und in den verschiedensten literarischen und dramatischen Formen. In Italien ist es beispielsweise die Oper, die melodramatische Motive verarbeitet, in England der empfindsame Roman des 18. Jahrhunderts und der Schauerroman, in Deutschland das bürgerliche Trauerspiel, aber auch volkstümlichere Formen wie die Ballade und die Moritat (vgl. Elsaesser 1994, 94f).

⁵¹ Vgl. das Kapitel „Structures of Manichaean“ (Brooks 1976, 29-36).

zum Guten bekehrt, eine Veränderung, die die Liebe Pamelas bewirkt. Die standhafte Tugend wird auf diese Weise auf allen Ebenen belohnt: mit Liebe, einer Hochzeit, gesellschaftlichem Aufstieg und vollkommenem Glück. Wie im Bühnenmelodram wird am Ende die Gesellschaft der Tugend wiederhergestellt, und auch Pamela kann wieder als Tugend existieren.

Weshalb die Variation dieser einfachen Struktur für das Publikum attraktiv ist, wird verständlich, wenn die Figurenkonstruktion des Melodrams auf ihre Funktion hin analysiert wird. Ein charakteristischer Aspekt der Figuren ist, dass sie nur in äußere und nicht in innere Konflikte geraten. Solche Figuren interessieren uns durch ihr Aufeinandertreffen, im Vordergrund stehen die Beziehungen zwischen den Figuren, die im Melodram durch Polarisierung bestimmt sind. Es geht um Konflikte, bei denen es keine Kompromisse gibt:

„The world according to melodrama is built on an irreducible manicheism, the conflict of good and evil as opposites not subject to compromise. Melodramatic dilemmas and choices are constructed on the either/or in its extreme form as the all-or-nothing.”
(Brooks 1976, 36)

Polarisiert wird sowohl horizontal als auch vertikal, denn die Figuren repräsentieren Extreme und durchlaufen Extreme. Die Heldin ist vollkommen tugendhaft, der Schurke vollkommen böse, sie sind Personifikationen moralischer Begriffe. Die Polarisierung dient im Melodram als Mittel, um ethische Kräfte klar und eindeutig zu identifizieren und zu dramatisieren, denn die eigentliche Aufgabe des Melodrams liegt darin, die Welt moralisch lesbar darzustellen; im Beschreiben

„eine[r] Welt, in der alles, wofür und wonach man lebt, im Rahmen und als Ergebnis fundamentaler psychischer Beziehungen und ethischer Kräfte verstanden wird. Die Polarisierung zielt darauf ab, ihre Präsenz und Wirkung als reale Kräfte in dieser Welt zu enthüllen. Der Konflikt gemahnt an die Notwendigkeit das Böse zu erkennen, sich ihm entgegenzustellen, es zu bekämpfen, zu vertreiben und die gesellschaftliche Ordnung zu läutern.“ (Brooks 1994, 50)

Das Melodram ist deshalb ein Drama des Erkennens: das Böse soll erkannt und bekämpft sowie die Tugend erkannt und gepriesen werden. Das Melodram braucht deshalb zahlreiche überraschende Wendungen, denn hier können die Figuren ihre absoluten moralischen Aussagen über das Universum und über sich selbst treffen. Sie kehren dabei ihre innersten Gefühle nach außen, dramatisieren durch überhöhte und polarisierende Worte und Gesten, was sie gerade durchleben und was sie aus dem Erlebten und ihren Beziehungen lernen. Nur auf diese Weise erfüllt das melodramatische Universum seine Forderung nach einer Welt, die bewohnt ist von kosmischen moralischen Werten. Um solch eine Welt zu erschaffen, ist die Rhetorik überschwänglich und übertrieben, denn weniger würde nur das naturalistische, banale Drama hervorbringen und nicht das moralische, kosmische Drama, um das es im Melodram geht. Ziel dieser Erzählform ist, aus dem banalen Stoff der Realität eine aufregende, exzessive, gleichnishafte Geschichte herzustellen. Die Sprache des Melodrams ist folglich eine metaphernreiche Sprache, die auf Bedeutungen

jenseits des realistischen, alltäglichen Dramas verweist.⁵² Dass die Figuren alles aussprechen, dient auch der Aufklärung des Publikums, denn das Melodram ist ein zutiefst didaktisches Drama.⁵³ Dieser lehrhafte Charakter begründet das beständige Bemühen, die Darstellungen für alle eindeutig und klar lesbar zu gestalten. Das Melodram ist ein moderner Erzählmodus und nach Brooks ein wesentlicher Bestandteil der modernen Empfindsamkeit:

„Denn die moderne Kunst versteht sich allgemein als Konstruktion auf und über der Leere. Sie postuliert Bedeutungen und symbolische Systeme, die keine gesicherte Berechtigung haben, da sie von keiner Theologie und keinem universell akzeptierten Code gestützt werden.“ (Brooks 1994, 60)

Das Melodram wird zu einem wichtigen Modus, um das essentielle moralische Universum einer postsakralen Ära zu enthüllen, darzulegen und wirksam werden zu lassen. Es ist deshalb nicht nur ein moralistisches Drama, sondern das Drama der Moralität, denn es ringt um die Entdeckung, die Artikulation und den ‚Beweis‘ eines moralischen Universums. Weil es jedoch in der Moderne keinen gesicherten, universalen Code mehr gibt, wird dieser Kampf im Melodram immer wieder aufs Neue durchgespielt, im Kampf des Guten gegen das Böse.⁵⁴

Betrachtet man vor dieser Folie die Geschichten der Gefangenen, wie sie in den Zeitschriften konstruiert werden, so wird deutlich, dass auch die Polarisierung in der Unterhaltungspresse auf dieses moralische Drama abzielt. Die Welt außerhalb des Käfigs wird in allen drei Zeitschriften als ein Bereich der positiven Werte dargestellt, die Welt des goldenen Käfigs wird dagegen negativ beurteilt. Die Welt außerhalb des Käfigs symbolisiert in der *Bunte* und in der *Neuen Post* die Kindheit und Jugend, die als eine Welt der jugendlichen Unbekümmertheit, der Zwanglosigkeit und Spontaneität präsentiert wird. Der Käfig repräsentiert dagegen das erwachsene Leben, die Opfer und Zwänge, die beispielsweise die gesellschaftlichen Rollen einer Ehefrau und Mutter

⁵²Nicht nur verbale Zeichen vermitteln den Charakter der melodramatischen Figur, auch nonverbale übernehmen diese Funktion. Bühnenbild, Musik und Schauspielstil sind darauf ausgerichtet, eine eindeutige Darstellung der Gefühle und Eigenschaften zu vermitteln. Wichtiger Bestandteil des nonverbalen Charaktersausdrucks ist die stumme Geste, die auch in der Konstruktion der Figur der Gefangenen in den Zeitschriften von Bedeutung ist, bedenkt man die zentrale Funktion, die der Körperausdruck bei ihrer Konstruktion spielt. Die stumme Geste ist ein Tropus, ein bildlicher Ausdruck. „It is a sign for a sign, demanding a translatio between the two signs“ (ebd., 72). Die Gesten können als Ausdrucksmittel einer Metapher angesehen werden, deren Inhalt eine vage definierte, aber grandiose, spirituelle Kraft ist. Die Geste will diese Kraft präsent machen, ohne sie zu nennen, nur indem sie darauf hinweist. Die stumme Geste des Melodrams ist deshalb ein expressionistisches Mittel, „precisely the means of Melodrama - to render meanings which are ineffable, but nonetheless operative within the sphere of human ethical relationship“ (ebd.). Die Geste als Zeichen macht somit in der Lücke des traditionellen Sprachcodes die Präsenz des Unaussprechlichen sichtbar. Wie die melodramatische Aussage haben auch die nonverbalen Zeichen des Melodrams die Funktion, die Existenz und Wertigkeit eines fundamentalen moralischen Empfindens und seine Existenz im Universum zu beweisen.

⁵³In *Coelina* gibt es beispielsweise einen Monolog des Schurken, der darin sein Schicksal als Schurke beklagt, seine Taten bereut und von Gewissensbissen geplagt wird. Dieser Monolog bleibt jedoch auf der Ebene der Figur ohne Folgen. Der Monolog dient einzig dazu, dem Publikum vorzuführen, wie entsetzlich es ist, ein Schurke zu sein. Er soll auf diese Weise als abschreckendes Beispiel dienen.

⁵⁴Gledhill setzt den melodramatischen Modus gegen Realismus und Modernismus ab. „Der Realismus geht davon aus, daß die vorhandenen linguistischen und kulturellen Codes dazu geeignet sind, die Wirklichkeit zu verstehen und zu repräsentieren; der Modernismus wiederum gibt sich dem unendlichen Regreß der Bedeutungen im selbstreferentiellen Spiel der Signifikanten hin. Das Melodram hingegen nimmt eine andere Haltung ein: Weil es in der realen Welt verwurzelt ist, sieht er seine dringlichste ideologische Mission darin, gewöhnliche Leben zu motivieren. Konfrontiert mit einem dezentrierten Ich und der Flüchtigkeit der Sprache, antwortet das Melodram mit exzessiver Personalisierung und exzessivem Ausdruck“ (1994, 199).

fordern. Die Medienfigur Diana verliert in der Konstruktion der Unterhaltungspresse ihre Freiheit aufgrund des ihrer Heirat endgültig. Danach gibt es für sie kein Zurück mehr in die als paradiesisch dargestellte Kindheit und Jugend. Nur noch die Sehnsucht danach bleibt, aber ihre Versuche, aus der Gefangenschaft der Pflichten und Zwänge des erwachsenen Lebens auszubrechen sind vergeblich. Die Medienfigur Diana wird als eine Figur präsentiert, die sich im Käfig nicht einfügen kann und beständig um ihre Freiheit kämpft und sich danach wieder in die Welt des Käfigs einfügen muss. Auf diese Weise wird der zentrale Konflikt, der Kampf ihrer Gefühle und Wünsche mit den Verpflichtungen und Zwängen im erwachsenen Leben immer wieder aufs Neue dramatisiert, der auch ein zentraler Konflikt der Leser ist. Es ist dieser Konflikt, der die Figur der Gefangenen im goldenen Käfig in der *Neuen Post* und in der *Bunte* zutiefst mit ihren Leserinnen und Lesern verbindet.

Die Welt außerhalb des Käfigs repräsentiert in der Konstruktion der Zeitschriften ‚innere‘ Werte wie beispielsweise Freiheit oder Liebe. Der goldene Käfig ist dagegen ein Symbol des materiellen Reichtums, der zwar prachtvoll ist, doch den Zugang zu den wirklich wichtigen Werten versperrt. Zum eindringlichen Symbol dieser Art von Reichtum wird in der *Neuen Post* die luxuriöse Limousine mit Chauffeur, die sie mit dem Verlust ihrer Freiheit bezahlen muss. Der goldene Käfig wird in der Unterhaltungspresse als zutiefst unmenschliche Welt präsentiert, und seine Bewohner, beispielsweise die Queen, als kalt und rücksichtslos charakterisiert. Das Ziel der Medienfigur Diana, ihrem Kind eine normale, liebevolle und geborgene Kindheit zu bieten, wird auf diese Weise zu einem Zeichen ihrer Tugend und ihres sozialen Engagements, das sich durchsetzen könnte, wenn die Queen nicht so gefühllos wäre. Um die Bedeutung der Figurenkonstruktion von Prinzessin Diana in der Unterhaltungspresse für die Leser zu verstehen, ist es notwendig, ihre Mediengeschichte auf dieser moralischen Ebene zu lesen. Weil der goldene Käfig ein Symbol der gesamten erwachsenen Welt ist, bietet die Unterhaltungspresse ihren Lesern eine populäre Form von Philosophie an: In der Beschreibung von Dianas Leidensweg soll die ganze Kälte und Unmenschlichkeit der Welt erkannt werden, an der die Figur Diana – und das heißt jedes junge und hoffnungsvolle Mädchen, das in diese Welt eintritt – nach und nach zerbrechen wird. Die Figur des *Stern* unterscheidet sich von jenen der *Neuen Post* und *Bunte*, weil sie stärker in einem politischen Kontext agiert. Der goldene Käfig wird in dieser Zeitschrift zum Symbol einer konservativen Institution, die ihren Mitgliedern unverdiente Privilegien verschafft. Die Medienfigur Diana aber repräsentiert beispielsweise in den Neunziger Jahren das Liberale, das sich durch Volksnähe und Menschlichkeit auszeichnet. Die polarisierende Konstruktionsweise wird im *Stern* dazu genutzt, um die Staatsform einer konstitutionellen Monarchie (ironisch gebrochen) als anachronistisch und zutiefst unmenschlich zu kritisieren.

Wie im Bühnenmelodram zielt die Polarisierung und die damit verbundene Personalisierung in den Zeitschriften darauf ab, die Präsenz und Wirkung fundamentaler psychischer Beziehungen und ethischer Kräfte als reale Kräfte in dieser Welt zu enthüllen. Im Aufeinandertreffen beider Welten

wird der unmoralische Charakter der Welt des Käfigs erkannt und verurteilt, während die Welt außerhalb des Käfigs gelobt und gepriesen wird. Die Figur der Gefangenen liefert auf diese Weise in der säkularisierten Welt ein moralisches Muster, die Welt wird auf diese Weise als moralisch lesbar dargestellt. Die Bedeutung der Medienfigur Diana für die Leser und Leserinnen der Unterhaltungszeitschriften wird deshalb nur dann verständlich, wenn man die Ebene des banalen Dramas verlässt und sich auf diese moralische, kosmische Ebene einlässt.

4.2. Tragische Figur mit begrenzter Einsicht

Anders als die einfach strukturierten Figuren des Bühnenmelodrams ist die Figur der Gefangenen in den Publikumszeitschriften komplexer aufgebaut: Sie gerät auch in innere Konflikte und agiert Widersprüche aus, für die es keine einfache Lösung gibt. Während das Bühnenmelodram immer mit dem Triumph der Tugend endet, scheitert die Figur in der Konstruktion der Unterhaltungspresse. Die Medienfigur Diana besitzt auf diese Weise Eigenschaften von tragischen Figuren, sie bleibt dennoch im Wesentlichen eine melodramatische Figur.

Im Unterschied zu den Figuren des Bühnenmelodrams besetzt der tragische Held keine extreme Position. Er ist weder vollkommen gut, noch vollkommen böse. In der *Poetik* fordert Aristoteles, dass der tragische Held ein Mann sein soll,

„der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers – bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Thyestes und andere hervorragende Männer aus derartigen Geschlechtern.“ (Aristoteles 1982 [1. Jh. v. Chr.], 39)

Mit Fehler ist dabei das falsche Einschätzen einer Situation gemeint, die auf dem Versagen der Erkenntnisfähigkeit, also auf mangelnder Einsicht, beruht.⁵⁵ Einer der wichtigsten Momente der Tragödie ist folglich die Einsicht des Helden und wird von Aristoteles als „Wiedererkennung“, als „Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis“ (ebd., 35) definiert. Durch die Einsicht gerät der tragische Held in einen Konflikt, der eine Entscheidung von ihm fordert, ohne dass es eine richtige Entscheidung, eine einfache Lösung geben kann. Tragisch meint deshalb nicht nur qualvoll, sondern „requiring a choice between counterimperatives of such authority that one has to act faultily and cannot feel that he could act more wisely“ (Heilman 1968, 10). Die Einsicht des tragischen Helden führt zu Konsequenzen, die bewusst vollzogen werden. Der tragische Held gerät in innere Konflikte zwischen seinen Leidenschaften und Verpflichtungen – die Psychologie der

⁵⁵So beispielsweise Sophokles' *Oidipus* (1962 [425 v. Chr.]), der als vorbildlicher Herrscher der Stadt Theben eingeführt wird. Er wird von den Bürgern allgemein als deren Retter angesehen und sein ganzes Sinnen und Denken ist auf das Wohlergehen der Stadt gerichtet. *Oidipus* 'Fehler' ist, dass er, ohne es zu wissen – also ohne Einsicht – seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheiratet hat.

Figur und die Entscheidungsprozesse stehen im Vordergrund. Dies ist der Grund, weshalb die Reden der Figuren, besonders der tragische Monolog, die zentralen Momente der Tragödie bilden.⁵⁶ Im tragischen Monolog spricht eine Figur, die fähig ist, ihre Situation zu analysieren, Alternativen abzuwägen und auch willig ist, Selbstbetrug aufzudecken, kurz: die über Selbsterkenntnis verfügt. Anders als der Monolog im Melodram führt die Einsicht der Figur zu Konsequenzen: Sie muss schmerzhaft Entscheidungen treffen und sich verändern.⁵⁷ Heilman (1968) beschreibt die Figuren des Melodrams dagegen als monopathisch. Im Gegensatz zum gespaltenen Ich des tragischen Helden ist ihr Handeln von emotionaler Eindeutigkeit (*singlenes of feeling*) gekennzeichnet. Diese wird vermittelt, wenn eine Figur aus einem einzigen Beweggrund handelt und dadurch das Gefühl der Ganzheit vermittelt, als läge darin ihre ganze Persönlichkeit. Solche Figuren können durchaus komplex strukturiert sein, aber sie werden nur von *einem* Gefühl oder Begehren geleitet. Die Figuren des Melodrams geraten deshalb nicht in innere Konflikte und müssen sich auch nicht entscheiden, bevor sie handeln. Sie handeln so, wie es ihre Monopathie vorschreibt, der Schurke böse, die Tugend moralisch gebunden. Die Ereignisse und Konflikte haben keinen Einfluss auf den Charakter der Figuren, sie verändern sich nicht. Damit die Unschuld der Heldin im Bühnenmelodram bewiesen werden kann, muss sich die Umwelt verändern: Der Schurke muss sterben, die Geheimnisse müssen sich aufklären. Monopathische Figuren sind folglich starr und wenig anpassungsfähig: „Allen moralischen und sozialen Tabus oder zwischenmenschlichen Konflikten zum Trotz verfolgen sie stur ihr eindeutiges Begehren“ (Gledhill 1994, 198).

Die Medienfigur Diana gerät in der Konstruktion der Publikumszeitschriften auch in innere Konflikte, doch diese Art der Konstruktion zielt nicht darauf ab, den schmerzhaften Entscheidungsprozess der Prinzessin darzustellen, beispielsweise ob sie im kleinen Familienkreis heiraten oder sich den Anforderungen der offiziellen Hochzeitsfeier fügen solle. Die Darstellung ist darauf angelegt, zu vermitteln, dass das Paar vollkommen glücklich sein könnte, würden sie nicht von äußeren Umständen wie den Verpflichtungen der Rolle an ihrem Glück gehindert. Anders als in der Tragödie wird somit eine einfache Lösung angeboten, auch wenn sie in *diesem* Fall nicht möglich ist. Auch wenn der Wunsch der melodramatischen Figur nach (vollkommenem) Glück durch äußere Umstände zum Scheitern verurteilt ist, so verspricht die Konstruktion dennoch, dass es dieses Glück geben *könnte*. Der Wunsch nach vollkommenem Glück wird beispielsweise in der *Neuen Post* auf die Zukunft verschoben, zuerst auf die Flitterwochen, dann auf die Zeit im eigenen Heim. Melodramatisch ist die Medienfigur Diana vor allem deshalb, weil sie an das Leben den Anspruch stellt, frei von Leid zu sein. Es ist ein Anspruch, der in der Konstruktion der

⁵⁶Für Aristoteles gehört die Erkenntnisfähigkeit als grundlegende Beschaffenheit zur tragischen Figur. Unter dieser Fähigkeit versteht er, dass „sie in ihren Reden etwas darlegen oder auch ein Urteil abgeben kann“ (Aristoteles 1982 [1. Jh. v. Chr.], 21).

⁵⁷Oidipus gerät durch die Einsicht beispielsweise in einen inneren Konflikt: Er muss als vorbildlicher Herrscher den Mörder des König Laios bestrafen, um den Fluch von der Stadt Theben zu bannen, aber um diese Forderung zu erfüllen, muss er sich selbst strafen. Er zieht daraus die Konsequenz und blendet sich selbst.

Publikumszeitschriften (anders als noch im Bühnenmelodram) zum Scheitern verurteilt ist. Weder in den Flitterwochen auf der *Britannia*, noch beim Aufenthalt auf Schloss Balmoral erlebt die Figur Diana das ersehnte unbeobachtete Liebes- und Eheglück. An den Konflikten mit der Queen auf Balmoral könnte die Figur zwar erkennen, dass sich ihr Wunsch im Palast nicht erfüllen kann, denn ein vom englischen Hofprotokoll sowie der offiziellen Rolle unbeeinflusstes Eheglück wird es dort für sie nicht geben. Der Unterschied zur Tragödie liegt in der Konsequenz: die Figur Diana leidet zwar in Schottland an den Lebensbedingungen im goldenen Käfig, doch sie geht bezüglich ihres Wunsches ohne Einsicht aus dieser Zeit hervor. Der Wunsch wird am Ende ihres Aufenthaltes auf Balmoral nur wieder weiter in die Zukunft gerichtet: *Wenn* Diana und Charles in ihrem eigenen Haus wohnen, *dann* wird sich endlich ihr vollkommenes Liebesglück erfüllen. Die Figur Diana hat nicht innegehalten und ihren Anspruch in Frage gestellt, sondern geht mit ihrem Begehren, mit Charles ein einfaches, freies und vollkommen glückliches Leben jenseits des einengenden Bedingungen am britischen Königshofs zu führen, unverändert aus den Konfliktsituationen mit der Queen hervor. Diese Art von Leid ist nicht tragisch, sondern melodramatisch, denn sie akzeptiert das Leid nicht als unüberwindbarer Teil des menschlichen Daseins wie die Tragödie:

„Das Tragische ist das Leiderlebnis. Nicht der Schmerz, nicht das Unangenehme, nicht das Erlebnis des Widerstandes ist tragisch. Erst wenn Schmerz und Widerstand mehr als flüchtige, überwindbare Affektionen sind; erst wenn Schmerz und Widerstand Konstituenten der Definition Mensch sind, werden sie Leid.“ (Marcuse 1923, 14)

Die melodramatische Narration arbeitet im Gegenteil beständig darauf hin, zu vermitteln, dass es das vollkommene Glück und die Freiheit (irgendwo und irgendwann einmal) geben wird, auch wenn die Figur in diesem Fall wieder scheitert.

Diese melodramatische Konstruktionsweise findet man in allen drei Zeitschriften. In der *Bunte* ist der Wunsch der Medienfigur Diana, eine romantische Liebesgeschichte mit dem (Märchen)Prinzen zu erleben, zum Scheitern verurteilt. Charles wird als Macho und als Mann mit Bindungsängsten dargestellt, das britische Königshaus und seine Repräsentanten als anachronistisch charakterisiert. Doch gerade aufgrund des Scheiterns der Figur kann der Wunsch nach vollkommenem Liebesglück aufrechterhalten und in die Zukunft übertragen werden. Wie in der Konstruktion der *Neuen Post* wird auch in dieser Zeitschrift der Wunsch nach einem Märchenprinzen und nach einer romantischen Liebesgeschichte aufrechterhalten, auch wenn er in diesem Fall, mit *diesem* Prinzen, in *diesem* Königshaus nicht oder nur für sehr kurze Zeit verwirklicht werden kann. In der Auseinandersetzung um die Erziehung des Kindes wird dagegen suggeriert, mit Diana könnten sich endlich soziales Engagement und Menschlichkeit durchsetzen, gäbe es nicht die herrische, gnadenlose Queen. Die Königin wird mit Erzherzogin Sophie verglichen und damit in der *Bunte* als typische Vertreterin des goldenen Käfigs präsentiert, die die Prinzessin daran hindert, von außen Menschlichkeit und Gefühle in ein moralisch verurteilenswertes System zu transportieren. Die Queen sorgt dafür, dass die Figur Prinzessin Diana (wie auch Sissi) mit ihren Heil versprechenden Zielen und Idealen scheitert. Das System erweist sich auf diese Weise als unveränderbar,

gleichzeitig wird über die melodramatische Konstruktionsweise die Hoffnung aufrechterhalten, eine Prinzessin könnte es vielleicht einmal schaffen, die Welt in einen menschlicheren und wärmeren Ort zu verwandeln. Im *Stern* wird der Anspruch auf vollkommene Verwirklichung eines moralischen Gefühls dagegen auf politischer Ebene geltend gemacht. *Wenn* nur das anachronistische, konservative Königshaus samt neidzerfressener diktatorischer Queen nicht existieren würden, dann könnte sich (Dianas) Liberalität und Menschlichkeit endlich vollkommen durchsetzen. Auch im intellektuelleren *Stern* wird auf diese Weise wie in den anderen beiden Zeitschriften eine einfache Lösung angeboten, dass ein idealer Weltzustand möglich wäre, gäbe es nicht konservative Institutionen und deren Vertreter, die diesen Zustand mit allen (unmoralischen) Mitteln verhindern würden, beispielsweise die „horrible twins“, die Queen und Maggie Thatcher: „kantig, hässlich, herzlos, Britannien brutal“ (*Stern* 12, 1991, 46).

Worin aber liegt das Vergnügen der Rezipienten an Figuren, deren Ziele zum Scheitern verurteilt sind? Eine solche Konstruktion müsste für Rezipienten enttäuschend sein und vor allem frustrierende Erlebnisse bereithalten. Der Schlüssel für das Verständnis der Attraktivität dieser Konstruktionsweise für die Leser der Unterhaltungspresse liegt in der Erzählweise im melodramatischen Konditional.

3.3. Das melodramatische Konditional

Das Verlockende an dieser Konstruktionsweise liegt im *Versprechen*, es gäbe den Ort der vollkommenen Freiheit und des vollkommenen Glücks. Darin liegt eine der zentralen Ursachen für den Erfolg der Figur der Gefangenen im goldenen Käfig. In einer tragischen Weltsicht müsste die Figur ihren totalen Glücksanspruch in Frage stellen und sie müsste die Gefangenschaft als Konstituente des menschlichen Lebens akzeptieren. Sie müsste den Wunsch aufgeben und sich in ihrer Unfreiheit arrangieren. Dass die Gefangene genau das nicht tut, sondern immer weiter um die Erfüllung ihres unmöglichen Begehrens nach vollkommener Freiheit und Glück kämpft, begründet ihren Erfolg beim Publikum. Das Scheitern der Figur zeigt jedoch, dass auch der Glücksanspruch des Melodrams nicht naiv ist. Es wird nicht mehr der Anspruch des Bühnenmelodrams ausagiert, bei dem die einfache Lösung greift, das Böse mit dem Tod des Schurken aus der Welt zu schaffen. Es ist auch nicht die Lösung der Märchenform, mit der die Unterhaltungspresse in der Forschung zumeist gleichgesetzt wird, in der alle Konflikte in der Schwerelosigkeit eines glücklichen Endes aufgehoben werden.⁵⁸ Der Glücksanspruch des Melodrams wird aus der Perspektive des Wissens um das Unmögliche des Wunsches gestellt. Es ist deshalb eine Antwort auf die *Sehnsucht* der Leser nach einer leidfreien Welt, nach einer Welt ohne Rollen und Zwänge, ohne Pflichten und Lasten. Ein Wunsch, von dem man jedoch weiß, dass er nie in Erfüllung gehen kann, von dessen Erfüllung bei der Rezeption eines Melodrams aber geträumt werden kann. Für Neale (1994) gründet dieser

⁵⁸Vgl. Bausinger 1992.

Wunsch auf einer nostalgischen Fantasie, in der die Kindheit als Einheit mit der Mutter vorgestellt wird. Es ist tatsächlich ein kindlicher Wunsch, der hier ausagiert wird, doch der Anspruch auf vollkommene Erfüllung wird im Melodram aus der Perspektive des Scheiterns formuliert. Aus dem Bewusstsein heraus, dass es immer schon zu spät ist, wird nur die Sehnsucht nach einem vollkommenen, aber für immer verlorenen Glück aufrechterhalten.

Ohne das Scheitern der Figur würde die melodramatische Struktur folglich nicht funktionieren. Weil die Sehnsucht der Medienfigur Diana nach vollkommener Freiheit und Glück nicht in Erfüllung geht, kann die Fantasiestruktur des Melodrams die prinzipielle Möglichkeit dieser Wünsche und Sehnsüchte behaupten und aufrechterhalten. Deshalb ist das Konditional so zentral in melodramatischen Äußerungen, weil *wenn* sowohl die Tatsache bezeichnet, dass der Wunsch nicht in Erfüllung gehen kann, aber im selben Moment auch die Möglichkeit, dass alles anders sein könnte, wenn die äußeren Umstände einmal anders wären. *Wenn* Diana und Charles in einer kleinen romantischen Kirche im engsten Familienkreis heiraten könnten, *wenn* Charles nicht so ein Macho wäre und das Protokoll so anachronistisch, *wenn* es keine konservativen, unmenschlichen Institutionen gäbe, die verhindern, dass sich Menschlichkeit und Liberalität durchsetzen, *dann* gäbe es endlich die Verwirklichung eines vollkommenen Glücksanspruchs. Das Vergnügen an der melodramatischen Weltsicht liegt in der Lust an der Artikulation des Wunsches nach Erfüllung und Freiheit und nicht in der Darstellung der Wunscherfüllung. Würde die Medienfigur dieses vollkommene Glück tatsächlich auf Dauer erreichen und wäre sie vollkommen frei, wäre sie für das Publikum der Zeitschriften ohne Bedeutung. Sie würde sich als vollkommen glückliche und freie Figur zu sehr vom Alltag und den Erfahrungen des Lesers entfernen, daher ließe sich mit ihr nicht diese spezifische Struktur herstellen, die durch das Scheitern der Figur die Sehnsucht des Rezipienten nach Freiheit und Glück dramatisiert. Um diese melodramatische Struktur zu konstruieren, bieten sowohl das britische Königshaus mit seinen engen und starren protokollarischen Vorgaben, als auch die Prinzessinnenrolle, die man nicht einfach ablegen kann, ideale Vorraussetzungen.⁵⁹ Diese Anforderungen und Rollen liefern genügend schwerwiegende äußere Konflikte, die die Ansprüche der Figur zum Scheitern bringen, ohne dass der grundsätzliche Glücksanspruch des Melodrams aufgegeben werden muss. Könnte Prinzessin Diana die Rolle einfach ablegen und etwas Neues beginnen, käme diese Struktur des Scheiterns nicht zustande. Der ‚goldene Käfig‘ verhindert zudem, dass sie die Alternativen tatsächlich durchspielen kann – und die Figur erkennen müsste, dass auch das einfache Eheglück auf Dauer Probleme bringen würde. Das einfache Leben wird auf diese Weise als eine für die Prinzessin begehrenswerte, aber unerfüllbare Sehnsucht idealisiert.

Die Konstruktionsweise im melodramatischen Modus lässt erkennen, weshalb diese Figur für die

⁵⁹Um das Konditional des Melodrams aufrecht erhalten zu können und den Wunsch nach vollkommenem Glück als Sehnsucht zu konstruieren, braucht man solche ‚starken‘ äußeren Hindernisse. Oft sind es unheilbare Krankheiten und der Tod (z.B. im Filmmelodram *Shadowlands* 1993), restriktive Konventionen der Gesellschaft (besonders in den Filmmelodramen der fünfziger Jahre, beispielsweise in Douglas’ Sirks *All that Heaven allows* 1955) oder eben das britische Königshaus.

Unterhaltungspresse so attraktiv ist und immer wieder neu variiert wird. Sowohl die moralische Lesbarkeit der Welt als auch die spezifische Sehnsuchtsstruktur des Melodrams müssen immer wieder neu hergestellt werden, um wirksam zu werden. Weil die Sehnsucht nicht erfüllt, sondern aufrechterhalten und auf die Zukunft übertragen wird, ist die Konstruktionsweise im melodramatischen Konditional zudem bestens geeignet für die serielle Erzählweise: Durch das beständige Versprechen, das vollkommene Glück könnte in der nächsten Folge oder in der Erzählung der nächsten Figur – bei der nächsten Märchenhochzeit – doch einmal in Erfüllung gehen, wird das Interesse wachgehalten, gerade weil dieses Glück niemals vollständig und auf Dauer erfüllt wird, sondern immer wieder zum Scheitern verurteilt ist.

Die Medienfigur Prinzessin Diana lässt sich als melodramatische Figur auf diese Weise als Beispiel für eine ganze Gruppe von populären Figuren verstehen, zu der neben vielen Medienfiguren⁶⁰ auch die beständig scheiternden Serienfiguren der *soap operas* und alle Figuren der Film- und Fernsehmelodramen⁶¹ gehören. Auch diese dramatisieren beständig die Sehnsucht nach dem vollkommenen Glück, das zwar in dieser Folge, in diesem Film zum Scheitern verurteilt ist, deren Erfüllung aber auf die Zukunft auf die nächste Folge, das nächste Melodram verschoben wird. Die Konstruktionsweise im melodramatischen Konditional lässt zudem erkennen, weshalb in der Berichterstattung über Stars wie in der Öffentlichkeit und Prominenten vielfach beklagt wird, nicht nur vom Aufstieg, sondern vor allem vom Abstieg, vom Scheitern und Leiden am Erfolg, dem Druck der Öffentlichkeit und im Privatleben die Rede sei.⁶² Nur am Beispiel der scheiternden Figuren lässt sich die spezifische Sehnsuchtsstruktur des Melodrams herstellen, die die prinzipielle Möglichkeit des vollkommenen Glücks oder Erfolgs festhält, gerade weil sie in diesem Moment zum Scheitern verurteilt ist. Nur auf diese Weise erfüllen diese Figuren ihre Funktion, die Sehnsucht der Rezipienten nach vollkommenem Glück, Erfolg oder Liebe zu dramatisieren.⁶³

⁶⁰Vgl. Kapitel III.V.3.2.

⁶¹Diese Art von Mischform zwischen melodramatischer und tragischer Figur findet man in den meisten Filmmelodramen. Vgl. dazu Mulvey 1987, Elsaesser 1994, Neale 1994, Hermann 1996. Besonders reflektiert und offensichtlich eingesetzt, findet man sie in den Filmmelodramen von Douglas Sirk, wie beispielsweise *Written on the Wind* (1957) (vgl. Halliday 1971).

⁶²Von ihrer Konstruktionsweise ähnlich sind Marilyn Monroe und Romy Schneider (vgl. ausführlicher Kapitel 5.3.2). Begrenzt wird die Gruppe der melodramatischen Figuren für die Prinzessin Diana nur ein Beispiel ist durch verschiedene Faktoren. Populäre Figuren weisen zwar häufig melodramatische Züge auf, wie beispielsweise die Helden vieler Action-Filme, die aufgrund der Polarisierung in Gut und Böse melodramatisch strukturiert sind. Doch diese scheitern in der Regel nicht, und haben auf diese Weise größere Ähnlichkeit mit den Figuren des Bühnenmelodrams. Nicht zu den melodramatischen Figuren gehören alle Figuren, die zur Einsicht gelangen, die das Leid als Konstituente des menschlichen Daseins akzeptieren, die also von ihrer Struktur tragische Figuren sind. Ob eine populäre Figur berechtigt als tragische Figur bezeichnet werden kann und ob sie dennoch populär ist, lässt sich nur am Einzelfall belegen.

⁶³So legt das Magazin *Der Spiegel* beispielsweise schon kurze Zeit nach Beckers sensationellem Wimbledon-Sieg die melodramatische Struktur des Scheiterns an und titelt „Boris Becker Superstar – wie lange kann der junge Deutsche seine neue Rolle durchstehen?“ (*Spiegel* 29, 1985, 114) In diesem Artikel werden vor allem die drohenden Gefahren beschrieben, und das Scheitern des Jung-Stars prophezeit, durch den Verlust seiner „kraftvollen Unbekümmertheit“ (ebd.), durch öffentlichen Druck, Freiheitsverlust und frühe Resignation. Wie Prinzessin Diana ist auch Boris Becker deshalb zu einer besonders interessanten Figur der Publikumszeitschriften geworden, weil durch seine wechselhafte Karriere der beständige Kampf um den Erfolg dramatisiert werden konnte.

5. Der Fundus des populären Wissens

5.1. Die Royals⁶⁴

Die Gefangene ist keine Erfindung der populären Presse – auch die offiziellen und autorisierten Biografien nutzen narrative Muster wie die der Gefangenen, um die Lebensgeschichten der Royals zu erzählen. Das veröffentlichte kollektive Wissen über die königliche Familie und ihr Leben im Palast wird von der Presse als ‚Rohmaterial‘ genutzt. Im Folgenden geht es um die Frage, welche spezifischen Konflikte, Figurenkonstellationen und narrativen Muster das Königshaus liefert, die den Zeitschriften als Rohmaterial dienen und je nach spezifischem Interesse des jeweiligen Mediums genutzt wird.

5.1.1. Erziehung

Man könnte meinen, es sei ein Glück, als Mitglied der königlichen Familie geboren zu werden. Als solches wird dies beispielsweise im *Stern* beschrieben, denn diese Position bedeutet finanzielle Absicherung, Privilegien und einen sicheren Arbeitsplatz (vgl. *Stern* 27, 1982, 48f). Wenn man jedoch die Biografien der Mitglieder des britischen Königshauses seit Königin Victoria liest⁶⁵, so ähneln die Beschreibungen eher jenen, die man in der Unterhaltungspresse findet. Trotz materieller Vorzüge werden die Kindheiten der Prinzen und Prinzessinnen von den Biografen, aber auch in den Selbstzeugnissen als unglücklich und einsam beschrieben. Wenn also in der *Bunte* darüber berichtet wird, dass Prinzessin Diana die Erziehung ihres Kindes an die Queen abgeben muss und dass die Erziehungsideale innerhalb der königlichen Familie von Strenge, Disziplin und Pflichterfüllung bestimmt werden, dann bezieht sich diese Darstellung auf veröffentlichtes Wissen über das Leben im Palast, wie es beispielsweise auch in Biografien und von den Royals selbst beschrieben wird. Dass die konstitutionelle Prinzen- und Prinzessinnenrolle sowohl in den Biografien als auch in der Unterhaltungspresse als Gefängnis beschrieben wird, liegt an der spezifischen Verbindung zwischen Leben und Rolle. Die Mitglieder des britischen Königshauses können sich ihre Rolle (im Gegensatz zu einem Beruf) nicht aussuchen, sie erhalten diese durch Geburt, unabhängig von den individuellen Begabungen. Sie behalten die Rolle ein Leben lang, ganz gleich, welche eigenen Wünsche und Ziele die einzelnen Mitglieder der Familie haben. Die Rolle kann zu Lebzeiten nicht einfach abgelegt werden – es sei denn durch eine Abdankung. Als

⁶⁴Als Quelle dienen vor allem Biografien, weil hier die Figur des Monarchen, sowie das Verhältnis von Leben und Werk, Privatheit und öffentlicher Rolle im Mittelpunkt steht. Aus der Spannung zwischen diesen Bereichen entsteht die Figur des Monarchen, der Prinzen und Prinzessinnen als Gefangene. Bei der Analyse der Biografien wird nicht die Frage nach der Wirklichkeit im Vordergrund stehen. Es geht vor allem darum, zu zeigen, welche Konflikte sich für die jeweiligen Prinzen, Prinzessinnen und Monarchen mit den Anforderungen der Rolle ergeben.

⁶⁵Vgl. dazu in chronologischer Reihenfolge: Weintraub (1987): *Queen Victoria. Eine Biographie*; Weintraub (2000): *The Importance of being Edward King in Waiting. 1841-1901*; Rose (1984): *King George V. [1983]*; Ziegler (1990): *King Edward VIII. The official Biography*; Bloch (1992): *Die Windsors. Briefe einer großen Liebe. Die private Korrespondenz aus dem Nachlaß der Herzogin von Windsor [1986]*; Bradford (1989): *King George VI*; Flamini (1991): *Sovereign Elizabeth II and the Windsor Dynasty*; Aronson, Theo (1997): *Princess Margaret. A Biography*; Dimpleby (1994): *The Prince of Wales. A Biography*.

erster britischer König dankte 1936 Edward VIII. ab. Er stürzte die britische Monarchie in eine tiefe Krise, und sie endete für den Ex-König im lebenslangen Exil.⁶⁶ Es hängt zwar von Fähigkeit und Charakter ab, ob man unter den Anforderungen der Rolle leidet (wie Edward VIII.) oder ob man die Rolle genießt (wie Queen Mary oder Queen Elizabeth), in jedem Fall werden die Monarchen, Prinzen und Prinzessinnen in der bürgerlichen Öffentlichkeit als Gefangene beschrieben.

Folgt man den Biografien wird die Erziehung eines Prinzen oder einer Prinzessin von Geburt an von der Vorbereitung auf die zukünftige Rolle bestimmt und genau geplant. Prinz Charles' Kindheit, wie sie sein Biograph Jonathan Dimbleby (1994) beschreibt, kann als idealtypisches Beispiel für das Erziehungssystem im britischen Königshaus gelten, durch das ein sensibles Kind mit einer strengen und harten Erziehung für die zukünftigen Aufgaben gedrillt wird. Sie wird im folgenden exemplarisch für die Kindheit Edwards VII., Edwards VIII. und Georges VI. dargestellt. Prinz Charles' Biograf beschreibt, dass Prinz Philips wichtigstes Ziel war, den Thronfolger durch Strenge und Disziplin zum König zu formen. Er schickte ihn in die gleichen strengen Internate, die er selbst besucht hatte, weil diese für ihn als das geeignete Mittel erschienen, die Schüchternheit und Schwäche des Prinzen zu vertreiben, ihn selbstbewusst und männlich zu machen. Prinz Charles litt jedoch unter der strengen Disziplin und dem extremen physischen Abhärtungsprogramm im Internat Gordonstoun, der letzten Station des königlichen Erziehungsprogramms. In der Unterhaltungspresse spielt die strenge Erziehung der Prinzen eine wichtige Rolle, beispielsweise in einem Bericht über Prinz Charles Kindheit, der 1982 zur Geburt seines Sohnes, Prinz William, in der *Neuen Post* erschienen ist: „Er [Prinz Charles] ist von Anfang an zu eiserner Disziplin erzogen worden“ (26, 1982, 10). Oder wenn im Szenario der *Bunte* zur Hochzeit, Prinz Charles' Tränen als die eines jungen Mannes bezeichnet werden „der von Kindesbeinen an darauf trainiert wurde, seine Gefühle niemals öffentlich zu zeigen“ (33, 1981, 62). Diese Aussagen der Presse beziehen sich auf populäres Wissen aus der Geschichte der Royals, wie beispielsweise die Anekdote von der Rückkehr der Queen von einer fünfmonatigen offiziellen Reise durch Afrika im Jahr 1954. Es war abgemacht, dass die Familie an Bord der *Britannia* wieder zusammentreffen würde. Elizabeth II. hatte Anweisungen gegeben, dass das Wiedersehen nach der offiziellen Begrüßung durch den Kapitän und die Offiziere im Salon des Schiffes stattfinden sollte. Ein offizieller Biograf der Queen beschreibt die Situation folgendermaßen:

„But as soon as she and Philip stepped on board, Charles came rushing across the quarter deck followed by his sister. The Queen patted him lightly on the head, said, 'Not you, dear,' and went on down the receiving line of officials.“ (Flamini 1991, 194)

Der fünfjährige Charles hatte seine Eltern mehrere Monate nicht gesehen, aber er musste so lange warten und seine Wiedersehensfreude der Disziplin der Rolle unterwerfen, bis die Queen ihre offiziellen Pflichten erfüllt hatte. Dieser Auftritt kann als Beleg gelesen werden, wie sehr die

⁶⁶Vgl. Kapitel III.5.1.6.

Aufgaben der Rolle für die Queen Vorrecht gegenüber den Gefühlen ihrer Kinder hatten. Es ist eine Vorstellung, die in der *Neuen Post* beispielsweise zur Überschrift im Bericht über Charles' unglückliche Kindheit wird: „Für seine Mutter kam die Pflicht im Dienst der Krone zuerst“ (26, 1982, 10). Die Queen überließ gemäß der Tradition ihre ältesten Kinder tatsächlich schon sehr früh der Aufsicht von Kindermädchen. Sie verbrachte viel Zeit auf Malta, wo Prinz Philip als Marineoffizier diente. Es waren nach Flamini jedoch weniger die Anforderungen ihrer damaligen Rolle als Prinzessin, die die Trennung von den Kindern zu diesem Zeitpunkt forderte. Auf Malta musste sie sehr viel weniger offizielle Pflichten als in London übernehmen und konnte ein relativ entspanntes Leben führen (vgl. Flamini 1991, 128f). Doch ganz gleich, welche Gründe zur Trennung führten, in der Unterhaltungspresse wird diese sichtbare Entfremdung ebenfalls in den Grundkonflikt Liebe contra Pflicht eingeordnet, weil nur dieser für die populäre Presse von Bedeutung ist.

Dass eine Kindheit im britischen Königshaus sowohl in Selbstzeugnissen und Biografien als auch in den Publikumszeitschriften als einsam beschrieben wird, liegt nicht nur an mangelnder Fürsorglichkeit der Eltern, sondern auch an fehlender gleichaltriger Freunden. In der *Neuen Post* wird beispielsweise ein Foto, das Prinz Charles als Kleinkind zusammen mit seiner Schwester Anne zeigt, zu einem Zeichen dieser Einsamkeit: „Charles' einziger Spielkamerad war lange Jahre sein Schwesterchen Anne. Dann bekam er noch zwei Brüder“ (26, 1982, 10). Vergleicht man diese Darstellung mit jenen in den Biografien der Mitglieder des britischen Königshauses, wird deutlich, dass auch dies auf veröffentlichtem Wissen beruht. Aufgrund der herausragenden Position besuchten die Prinzen und Prinzessinnen keine öffentlichen Schulen, sondern wurden von Privatlehrern unterrichtet. Kontakte zu Gleichaltrigen und zur Welt außerhalb der Palastmauern fanden nur selten und wenn, dann unter Aufsicht statt. Der Biograf der Queen berichtet, dass Elizabeth II. als Kind nie aufhörte sich zu fragen, wie die Welt außerhalb der Grenzen des Palastes sei. So erzählte sie 1955 dem Maler Pietro Annigoni, dass es als Kind eine ihrer Gewohnheiten gewesen sei, aus den Fenstern des Buckingham-Palastes auf die Menschen herabzublicken, die alle so beschäftigt aussahen. Sie wunderte sich darüber und fragte, „what they were doing and where they were going and what they thought about outside the palace“ (Annigoni, nach Flamini 1991, 49). Manchmal unternahmen die Prinzessinnen Ausflüge in die Welt außerhalb des Palastes, wurden dabei jedoch von mehreren Erwachsenen, Kindermädchen sowie Leibwächtern begleitet. Flamini beschreibt, dass der 8. Mai 1945 für Elizabeth und Margaret zu einem ihrer aufregendsten Erlebnisse wurde, nicht nur aufgrund des Jubels über das Ende des Krieges, sondern weil sie den Palast verlassen konnten und sich inkognito unter die große Menschenmenge mischen durften, die sich vor dem Buckingham-Palast versammelt hatte. Flamini vergleicht ihr Verhalten mit zwei Vögeln, die aus ihrem Käfig entlassen wurden, denn sie rannten durch die Straßen und freuten sich besonders darüber, dass sie unerkannt blieben (vgl. Flamini 1991, 100). Auch in den Biografien wird das Leben im Palast als Gefängnis und das Leben außerhalb als Freiheit beschrieben, das für die Prinzessinnen ein Ort unerfüllbarer Sehnsucht blieb. Selbst der Besuch einer öffentlichen

Schule verhinderte jedoch laut Biographen die Einsamkeit der Prinzen nicht und führte zu neuen Schwierigkeiten. Elizabeth II. brach mit der Erziehungstradition insofern, als Prinz Charles eine öffentliche Grundschule besuchen durfte. Nach Anweisung seiner Eltern sollte er dort wie ein ganz normaler Junge behandelt werden, was jedoch nicht gelang, denn der Prinz wurde nach Dimbleby aufgrund seiner Position ausgeschlossen: „Even to open conversation with the heir to the throne was to court humiliation, to face the charge of ‚sucking up‘ and to hear the collective ‚slurping‘ noises that denoted a toady and a sycophant” (Dimbleby 1994, 62). Die privilegierte Prinzenrolle wird im Hinblick auf Gleichaltrige in den Biografien zumeist als ein gravierender Nachteil beschrieben.

Letztendlich wird keine Kindheit der britischen Prinzen und Prinzessinnen in den Biographien als glücklich dargestellt, und die Begrenzungen der Erziehung wurden später von ihnen zuweilen sehr bitter beklagt, besonders deutlich in einer überlieferten Aussage Edwards VIII., der sie im Nachhinein als schrecklich beschrieb: „I had a *wretched* childhood. Of course there were short periods of happiness but I remember it chiefly for the miserableness I had to keep to myself” (Edward VIII. nach Ziegler 1990, 9).⁶⁷ Beklagt wird die nicht vorhandene Auseinandersetzung mit Gleichaltrigen, die fehlenden Freunde, das mangelhafte Wissen über die Welt außerhalb des Palastes, ungenügende Liebe und Zuneigung und vor allem die Einsamkeit. Alle Bemühungen jüngerer Generationen, aus dem ‚Käfig‘ auszubrechen und ganz normal zu sein, beziehungsweise den Kindern die Erfahrungen einer normalen Kindheit zu ermöglichen, waren jedoch zum Scheitern verurteilt. An dieser Stelle wird erkennbar, weshalb die Royals für die Ziele und Strategien der Unterhaltungspresse ein ideales ‚Rohmaterial‘ darstellen. Die Prinzen und Prinzessinnen haben auf materieller Ebene alles, was man sich nur wünschen kann: Reichtum, Bewunderung, Privilegien. Sie sind dennoch unglücklich, denn ihnen fehlen ‚innere Werte‘: Liebe, Fürsorge, Freundschaften und Freiheit. Sie wünschen sich, aus dieser Welt auszubrechen und so normal wie möglich zu leben – und es ist ein Wunsch, der bisher zum Scheitern verurteilt war.

5.1.2. Repräsentationspflichten

Dass die Prinzessinnenrolle in der Unterhaltungspresse vor allem negativ bewertet wird, liegt zu einem großen Teil an den Repräsentationspflichten, die sowohl in der *Bunte* als auch in der *Neuen Post* als fordernd und einengend beschrieben werden. In den Selbstzeugnissen und Biografien wird diese Sicht auf die Aufgaben der Prinzen- und Prinzessinnenrolle bestätigt. Gelitten wird vor allem unter dem Widerspruch der einerseits anstrengenden und einengenden Rolle, die andererseits kaum eigene Gestaltungsmöglichkeiten zulässt, denn die Aufgaben eines Mitglieds der königlichen Familie sind symbolischer Art. So konnten die Pflichten als stressig, aber inhaltsleer empfunden

⁶⁷Auch Königin Victoria empfand ihre Kindheit vor allem als unglücklich. So fasste sie 1858 in einem Brief an ihre Tochter Vicky zusammen: „Als Kind war mein Leben so unglücklich: meine mächtigen Liebesgefühle hatten kein Ziel; ich hatte keine Brüder oder Schwestern, mit denen ich mein Leben teilen konnte, hatte nie einen Vater und durch unglückliche Umstände auch kein angenehmes, inniges, vertrauensvolles Verhältnis zur Mutter (...). Ich kannte kein glückliches Familienleben“ (Königin Victoria, nach v. Rosador 2001, 121f).

werden. Edward VIII. nannte sie verächtlich „princing“ (Ziegler 1990, 107), denn sie verhinderten nur, dass er einen richtigen Job übernehmen konnte. Ziegler beschreibt, dass er darunter sehr gelitten habe:

„His live was divided between furious bouts of what he described as ‘princing’ – opening hospitals, addressing dinners, receiving addresses, smiling, smiling, smiling – and tracts of emptiness which it was up to him to fill as best he could.” (ebd., 107)

Eine der zentralen Aufgaben des Thronfolgers waren und sind die offiziellen Reisen durch das britische Empire, dessen Oberhaupt der jeweilige Monarch ist. In der Unterhaltungspresse hat die Berichterstattung über diese Reisen einen hohen Stellenwert. Die geballten Repräsentationspflichten, die diese Touren fordern, verschärfen beispielsweise Dianas Leiden unter ihrer Rolle. In der *Neuen Post* wird die erste offizielle Reise nach Australien 1983 als ‚tour de force‘ beschrieben, bei der die Prinzessin durch das strapaziöse offizielle Programm, die vielen neugierigen Menschenmengen sowie durch Klimawechsel in eine „Nervenkrisis“ (14, 1983, 6) geraten sei. Vergleicht man diese Beschreibung mit jenen in den offiziellen Biografien, so werden sie dort in ähnlicher Weise beschrieben. Rose berichtet, dass Prinz George (später George V.), der ein Faible für Statistiken hatte, 1901 nach der offiziellen Reise zur Eröffnung des ersten Parlaments im Commonwealth von Australien in sein Tagebuch notierte, dass er und seine Frau 231 Tage von ihrem Zuhause und ihren Kindern getrennt waren;

„and that during those eight months they covered 45.000 miles, laid 21 foundation stones, received 544 addresses, presented 4.329 medals, reviewed 62.000 troops and shook hands with 24.855 people at official receptions alone.” (Rose 1984, 45)

Es wird von Rose als ein unbarmherziges Programm beurteilt. Diese Reise setzte das Muster für alle späteren. Zwischen 1919 und 1925 reiste Prinz Edward durch Kanada und die USA, Australien, Neuseeland, Indien, Südafrika und Südamerika. Was auf den ersten Blick aufregend und abenteuerlich erscheint, erweist sich durch die anstrengenden Pflichten in der Beschreibung seines Biografen als wenig attraktiv: „He would be constantly on parade, scrutinized in every detail of his behaviour, blamed if he were too solemn or too frivolous, criticized for his formality, rebuked for his informality“ (Ziegler 1990, 114). Auch die Auftritte vor den Menschenmengen werden von seinem Biografen als physisch und emotional anstrengend beschrieben, vor allem weil der Prinz in seinen Auftritten sehr viel mehr Nähe zuließ als die Monarchen vor ihm, ein Stil, der wesentlich zu seiner Popularität beigetragen habe. Die Menschenmengen werden jedoch auch als bedrohlich beschrieben:

„To see him from cloth quarters was desirable, to touch him best of all; he was prodded, patted, slapped on the back, shaken by the hand, so that by the end of each day his body was covered with bruises and his hands swollen and aching.” (ebd., 128)

Nach Ansicht seines Biografen brachten ihn die Anstrengungen der Reisen in Australien in die Nähe eines Zusammenbruchs. Er habe demnach seine Stimme verloren, sich bei seinen Reden verhaspelt und sei bei seinen Auftritten zunehmend abwesend und unkonzentriert erschienen. Die

mitreisenden Journalisten und seine Mitarbeiter waren in Sorge um den Prinzen, doch sein Vater, George V., willigte nur zögernd ein, die folgende Indienreise um ein paar Monate zu verschieben. Die beschriebenen Reaktionen des Prinzen auf die Strapazen der offiziellen Reisen entspricht der Beschreibung von Dianas Australienreise in der *Neuen Post*. Im Gegensatz zum volksnahen und Gefühle offenbarenden Repräsentationsstil Edwards VIII. und Prinzessin Dianas erscheinen die Auftritte der Queen distanziert, gefühllos und streng. Diese verfolgte auf ihren offiziellen Reisen von Beginn an eine andere Strategie. Sie setzt der Welt ihr, wie Flamini es nennt, „Windsor poker face“ (1991, 193) entgegen. Ganz gleich mit welchen bizarren, exotischen Ritualen sie konfrontiert wird, sie behält immer ihre Selbstbeherrschung. Aus diesem Gegensatz der Stile – hier die gefühlvollen, Nähe zulassenden, dort die disziplinierten, streng wirkenden Repräsentanten – ergibt sich die grundlegende Figurenkonstellation der Unterhaltungspresse, die die Basis für die Strategie der polarisierenden Erzählweise darstellt und die ein weiterer Grund darstellen, weshalb die Royals für die Figurenkonstruktion der Unterhaltungspresse so gut geeignet sind.

5.1.3. Fehlendes Privatleben

Dass die Rolle eines Mitgliedes der britischen Königsfamilie in der Unterhaltungspresse als Zwangsjacke oder als Gefängnis beschrieben wird, liegt daran, dass weder Prinz noch Monarch ein Privatleben im bürgerlichen Sinn haben.⁶⁸ In den Biografien und Selbstzeugnissen erweist sich dieser Konflikt im Zuge der Verbürgerlichung der Monarchie als zentral. Die Mitglieder des britischen Königshauses haben laut Biografien ein wachsendes Bedürfnis nach einem ungestörten, d.h. unveröffentlichten oder von Fremden unbeobachteten Privatleben entwickelt, das jedoch nur begrenzt erreicht werden kann.

Der Umbruch von den Traditionen eines absoluten Herrschers zur Verbürgerlichung hat sich in der Regierungszeit Königin Victorias (1837-1901) vollzogen, die zusammen mit ihrem Mann Prinz Albert bürgerliche Bräuche am Hof eingeführt hat, die zu Traditionen geworden sind. Weil beispielsweise ein ungestörtes Familienleben im Buckingham-Palast nicht möglich war, zog die Familie 1846 in den neu gebauten Landsitz Osborne ein, der Freiheit von den offiziellen Pflichten der Rolle versprach: „Osborne bedeutete Seelenfrieden. (...) Es gab keine aufdringlichen Touristen,

⁶⁸Die Auffassung, dass die soziale Rolle im Gegensatz zu einem wie auch immer definierten Privatleben steht, ist eine bürgerliche Vorstellung. Die Individuen verstehen sich darin als Rollenträger von einer außersozialen, privaten, rein menschlichen Basis her. Vor der Folie dieser Vorstellung erscheint die soziale Rolle als Verhaltenskorsett oder auch Maske, die mit ihren Erwartungen und Leistungen dem Individuum objektiv gegenüber steht. Diese Vorstellung passt jedoch nicht in die offenen Horizonte einer modernen Gesellschaft, in der die sozialen Rollen nicht mehr völlig festgelegt sind, sondern diskursiv und kommunikativ hervorgebracht werden. Jeder Rollenträger trägt zum Verständnis der jeweiligen sozialen Rolle bei und kann sie auch verändern. Sie kann deshalb sinnvoller als Gelenk verstanden werden, mit dem das Individuum sozial relevante Bewegungen ausführt (vgl. Plessner 1974). In historischer Perspektive wird deutlich, dass erst in der modernen Gesellschaft, in der die Rollen nicht völlig von Traditionen festgelegt sind, ein Selbst und eine Privatexistenz möglich werden. „Nur an dem anderen seiner selbst hat er – sich“ (Plessner 1974, 30). Die Rolle eines konstitutionellen Monarchen eignet sich aufgrund ihrer stärkeren Festgelegtheit dazu, die Vorstellung von der sozialen Rolle als Verhaltenskorsett zu bestätigen, ein Grund, weshalb die königliche Familie für die polarisierende Erzählweise der Unterhaltungspresse attraktiv ist. Allerdings wird auch die Rolle eines konstitutionellen Monarchen in einer modernen Gesellschaft diskursiv hervorgebracht (vgl. Kapitel IV.1.2.).

kein Stadtvolk; die Kinder liefen frei herum (...)“ (Weintraub 1987, 181). Eine „weitere Befreiung“ (ebd., 182) versprach ein Wohnsitz im schottischen Hochland. Auf Schloss Balmoral konnte Victoria sich der Politik noch mehr entziehen, denn das Schloss bot Schutz vor den Blicken der Öffentlichkeit: „Ihr Hof fürchtete die Kühle und Einsamkeit dort immer, doch die Königin genoss beides. Alles schien Freiheit und Frieden zu atmen und einen die Welt und ihr trauriges Getöse vergessen zu lassen“ (ebd.). Die königliche Familie nutzte ihre Landsitze dazu, um ein Privatleben nach bürgerlichen Maßstäben zu führen. Ein Gast, der 1860 an der Weihnachtsfeier auf Schloss Windsor teilnahm, berichtete über den königlichen Weihnachtsabend:

„Ich habe kaum je etwas Erfreulicherer gesehen. Die königliche Familie legte alles Offizielle ab und wurde in Worten, Handlungen und Taten eine ganz normale Familie - ohne Formalitäten oder eine Spur von Zeremoniell.“ (ebd., 255)

Es wird deutlich, dass Königin Victoria unter Freiheit ein (im Verhältnis zum zeremoniellen Leben an einem absolutistischen Hof) bürgerliches Familienleben verstanden hatte. Genau diese Gleichsetzung ist für die Unterhaltungspresse von Interesse, wenn sich die Figur Diana in der Version der *Neuen Post* vor allem wünscht, ein normales, unbeobachtetes Familienleben mit Prinz Charles zu führen oder wenn die Figur der *Bunte* ihr Kind „ganz normal“ (14, 1982, 20) aufwachsen lassen will, „im Schoß ihrer kleinen Familie mit Charles“ (ebd.). Auch in dieser Hinsicht greift die Unterhaltungspresse auf einen zentralen, veröffentlichten Wunsch der Monarchen und Prinzen zurück, der seit der Verbürgerlichung des Königshauses bestimmend ist und wandelt ihn hinsichtlich ihrer eigenen Interessen ab.

Das Privatleben der königlichen Familie, wie es Königin Victoria eingeführt hat, ist jedoch innerhalb der Grenzen der Rolle eines konstitutionellen Monarchen geblieben. Auf der Insel Wight empfing sie Depeschen, blieb informiert und für ihre Minister erreichbar. Balmoral war nicht nur privater Urlaub, sondern erfüllte repräsentative Funktionen, demonstrierte es doch die Verbundenheit der Krone mit Schottland. Regelmäßige Gäste waren Politiker und Erzbischöfe, offizielle Termine und der sonntägliche Kirchenbesuch gehörten pflichtgemäß zum königlichen Urlaubsprogramm dazu. Aus diesem Grund eignet sich der Aufenthalt in Schottland in der Konstruktion der *Neuen Post* geradezu ideal dazu, Dianas Wünsche nach einem glücklichen Eheleben in den Flitterwochen zum Scheitern zu bringen. Auf Balmoral stehen zahlreiche offizielle Pflichten auf dem Terminplan wie beispielsweise der traditionelle Besuch des Hochlandfestes oder festliche Abendessen: „Statt trauter Zweisamkeit mit ihrem Mann erwartet die Prinzessin von Wales fast allabendlich ein großes offizielles Dinner, von dem sie sich nicht immer so zeitig zurückziehen kann, wie sie es vielleicht möchte“ (40, 1981, 6). In der Konstruktion der *Neuen Post* offenbart dieser Aufenthalt besonders prägnant die engen Grenzen des ‚goldenen Käfigs‘, der seinen Bewohnern nicht einmal im Urlaub ein wenig Freiheit lässt. Die Schlösser der Royals, besonders Schloss Balmoral, können auf diese Weise überzeugend als Gefängnisse dargestellt werden.

Königin Victorias Art, sich ihr Bedürfnis nach einem Privatleben zu erfüllen, ist für ihre Nachfolger Tradition geworden: Privatleben ist möglich, wenn es mit einem ländlichen, bürgerlichen Familienleben zusammenfällt und mit den Anforderungen der Monarchenrolle vereinbar ist. Anders ist die Lage, wenn dieses Bedürfnis im Gegensatz zur Vorstellung von der königlichen Familie als moralischem und gesellschaftlichem Vorbild und als Oberhaupt der anglikanischen Kirche steht.⁶⁹ Edward VII. konnte seine Besuche in Bordellen, seine Mätressen und Glücksspiele unter dem Deckmantel seines nach außen hin glücklichen Familienlebens verstecken – auch weil die Presse mit ihrer Kritik an der königlichen Familie relativ zurückhaltend war. In der Figur Edwards VIII. zeigten sich die Grenzen der Rolle dagegen umso deutlicher. Dieser blieb als britischer Thronfolger unverheiratet und kinderlos, so dass er seine fundamentalsten Pflichten nicht erfüllte, die Thronfolge zu sichern sowie ein bürgerliches und vorbildliches Familienleben zu führen, so dass seine Überschreitungen der moralischen Grenzen der Rolle so brisanter waren: Er besuchte Nachtclubs und Bordelle, hatte diverse Frauengeschichten und trank so viel, dass er auch in der Öffentlichkeit betrunken zu sehen war. Allerdings waren seine Ausschreitungen lange Zeit nur einem kleinen Kreis bekannt, die breite Öffentlichkeit wurde nicht informiert. Die Zurückhaltung der Presse des Empires gegenüber den privaten Verfehlungen der Mitglieder der königlichen Familie erlaubte in der Öffentlichkeit ein gewisses Maß an Abweichungen von den Anforderungen der Rolle.⁷⁰ Dies änderte sich während der Abdankungskrise im Jahr 1936. Die vom Parlament und der königlichen Familie nicht akzeptierte Beziehung Edwards VIII. zur bürgerlichen und geschiedenen Amerikanerin Wallis Simpson war in der amerikanischen und europäischen Presse ein Titelthema – nur in Großbritannien wurde sie mit keinem Wort erwähnt. Es war eine absurde Situation, die nicht lange aufrechterhalten werden konnte, schon deshalb nicht, weil König Edward VIII. selbst nicht diskret mit der Affäre umging. Als der Bischof von Bradford den Monarchen 1936 öffentlich kritisierte, war dies der Anlass für die britische Presse über die Romanze des Prinzen zu berichten und die respektvolle Zurückhaltung der britischen Massenmedien war für die Royals für immer verloren (vgl. Ziegler 1990, 307ff).

Eine Folge davon ist, dass der unveröffentlichte Raum von den Mitgliedern des Königshauses immer stärker und durch härtere Maßnahmen geschützt werden muss. Flamini beschreibt, dass Elizabeth II. die erste Königin sei, die von ihren Mitarbeitern verlangt, einen Vertrag zu unterschreiben, öffentlich nicht über ihre Arbeit zu sprechen. Freunde, die auch solche bleiben

⁶⁹Vgl. zur Rolle eines konstitutionellen Monarchen Bagehot 1971[1867] sowie Kapitel IV.1.2.

⁷⁰Flamini beschreibt, dass beispielsweise die Vorliebe von Prinz George, dem schwarzen Schaf unter den Kindern George V., für ein ausschweifendes Leben in den Londoner Gesellschaftskreisen bekannt war, aber die Presse vor 1936 eine erstaunliche Zurückhaltung an den Tag legte. George kam einem Skandal sehr nahe, als er bei der Razzia eines Nachtclubs in Begleitung bekannter Homosexueller verhaftet wurde. Er wurde sofort wieder freigelassen, als auf der Polizeistation seine Identität festgestellt worden war (vgl. Flamini 1991, 34f). Der Vorfall blieb ohne Folgen in der Öffentlichkeit – heutzutage undenkbar.

wollen, bleiben diskret.

„They knew the consequences of indiscretion. When *Time Magazine* once asked Walter Annenberg, a former United States ambassador to Britain, about his continued friendship to the Queen, he was quoted as saying, ‘One has to be terribly careful or the iron curtain will fall around you just like that.’” (Flamini 1991, 15)

Eine der Ursachen für den zunehmenden Schutz des Privatlebens bildete ein Buch des ehemaligen Kindermädchens Marion Crawford. Unter dem Titel *The Little Princesses* hatte sie in der Weihnachtszeit 1950 ein intimes, idealisiertes Porträt der beiden Prinzessinnen Elizabeth und Margaret veröffentlicht – der erste nicht-autorisierte Insider-Bericht über das Leben im Buckingham-Palast. Das Buch führte den Mitgliedern der königlichen Familie ihre Verletzlichkeit innerhalb der Palastmauern vor. Auch wenn die Fakten mit Takt ausgewählt waren, bedeutete diese Veröffentlichung ihrer Intimsphäre für die Mitglieder der königlichen Familie Verrat, und die einst so geliebte ‚Crawfie‘, wurde zur „non-person“ (ebd., 130). Bei zufälligen Begegnungen wurde die ehemalige Vertraute mit dem „famous Windsor blank stare“ (ebd., 130) bedacht. „The family’s handling of Crawfie showed them at their most unforgiving“ (ebd.). Die Ächtung war absolut und dauerte ihr gesamtes Leben. Darin offenbart sich die Härte der Royals: Der Schutz der Privatsphäre und des Mysteriums der Krone war wichtiger als alles andere, auch wenn dabei ein einst geliebter Mensch als Unperson behandelt werden musste.⁷¹

Verantwortlich für die engen Grenzen der Rolle, dafür, dass die Rolle als Gefängnis wahrgenommen und beschrieben wird, ist deshalb auch die Berichterstattung der Massenmedien. Sie führt dazu, dass jeder Auftritt in der Öffentlichkeit (durch die zunehmende Zahl indiskreter Diener, auch jeder Auftritt innerhalb der Palastmauern), zu einem veröffentlichten Rollenauftritt werden kann. Die Unterhaltungspresse spielt in der Konstruktion der Gefangenen deshalb eine aktive Rolle. Konflikte mit der Presse gehören zu den Ursachen, die die Gefangenschaft der Royals bedingen, denn sie verhindern beispielsweise, dass diese in der Öffentlichkeit ungestört und privat leben könnten. Die populäre Presse schafft damit die Gefangene und ihre Leiden zum Teil selbst über die sie dann berichtet, zum Teil auch noch voller Mitgefühl. Dies soll dem Leser jedoch durch unterschiedliche Legitimationstechniken verborgen bleiben (vgl. III.6). An manchen Zeitpunkten, beispielsweise nach Prinzessin Dianas tödlichem Verkehrsunfall, tritt diese Zwitterstellung der Unterhaltungsmedien jedoch offen zutage, und sie hat zur medienethischen Diskussion im Feuilleton beigetragen, zum Vorwurf, die Medien hätten die Prinzessin zu Tode gejagt (vgl. Kapitel II. 1.). Für die melodramatische Konstruktionsweise in der Unterhaltungspresse sind die Royals jedoch nur dann ideale Protagonisten, wenn sie sich aus ihrer privilegierten Position heraus

⁷¹Es war jedoch nicht der erste Fall, der zeigt, wie weit ein Monarch gehen würde, um seinen Thron zu retten. George V. versagte seinem 1917 gestürzten Cousin Zar Nikolaus II. Asyl, eine Entscheidung, die den Zaren seiner Hinrichtung auslieferte. Der König fürchtete in einer Zeit des steigenden Republikanismus um seine Popularität, sogar um seinen Thron. Diese Geschichte hat auch deshalb eine hohe symbolische Kraft, weil George V. und Nikolaus II. sich so ähnlich waren, dass sie fast als Zwillinge durchgehen konnten. Die Monarchie und seine Rolle waren George V. so wichtig, dass er bereit war, einen nahen Verwandten seinen Feinden auszuliefern, um die Monarchie zu retten. Seine Entscheidung entsprach durchaus der Stimmung im Land, doch die Monarchie zeigt damit ihr unmenschliches Gesicht.

nach einem bürgerlichen Privatleben sehnen, das sie aber nie erreichen können.

5.1.4. Liebe und Pflicht

In den Publikumszeitschriften wird die Hochzeit mit dem britischen Thronfolger zum einen als Märchenhochzeit, zum anderen als Dianas Opfer präsentiert, denn sie verliert dabei nicht nur ihre Freiheit, sondern auch ihre jugendliche Unbekümmertheit. Auf diese Weise werden auch andere Hochzeiten in den Biografien und Selbstzeugnissen der Royals beschrieben. Vergleichbar ist Dianas Situation mit jener Elisabeth Bowes-Lyon, später Queen Elizabeth (Queen Mum), die ebenfalls einer alten britischen Adelsfamilie entstammte. Als Prinz Albert (George VI.) ihr 1921 einen Heiratsantrag machte, lehnte sie zuerst ab. Die Biografin Sarah Bradford (1989) erklärt dies damit, dass sie nicht bereit war, ihre Unabhängigkeit für das eingeschränkte Leben am Hof aufzugeben:

„She would, as she well knew, be entering a cage, a large, well-furnished cage but a cage non the less, in which she would be deprived of absolute freedom of choice, and in which she would be observed, her every movement minutely watched whenever she was in public.” (Bradford 1989, 105)

So glanzvoll die Aussicht erscheinen konnte, einen britischen Prinzen zu heiraten, so viele Nachteile waren zu befürchten, dass es der Hartnäckigkeit des Prinzen und der Überzeugungsarbeit von gemeinsamen Vertrauten bedurfte, um sie dazu bewegen, ihm beim dritten Antrag schließlich ihr Ja-Wort zu geben.

Ob die Ehe im Palast glücklich verläuft, ob eine Figur, die von außerhalb in den Palast einzieht, innerhalb der Palastmauern scheitert oder nicht, hängt nicht zuletzt von der Härte ab, die sie den Zuständen im goldenen Käfig entgegenbringen kann. Bei all ihren sozialen Fähigkeiten, ihrer Wärme und ihrem Interesse im Umgang mit den Menschen sowie ihrer Art, in der Öffentlichkeit immer zu lächeln, hatte Queen Elizabeth (Queen Mum) nach Bradford einen stählernen Kern, „for the Queen had strongly held views and deeply felt convictions, particularly where religion, the family and morals were concerned. She was tough, mentally and constitutionally, but part of her skill was not to let most people see it” (1989, 218). Auch wenn sie bei allen öffentlichen Auftritten die Aufmerksamkeit auf sich lenkte und sehr populär wurde, verstand sie sich dennoch nur als unterstützende Kraft. Queen Elizabeth war deshalb die ideale Besetzung für die Rolle der Ehefrau eines konstitutionellen Monarchen: Sie zeigte Gespür für die symbolische Wirkung von Auftritten und hatte Talent im Umgang mit den unterschiedlichsten Menschen sowie der Presse. Sie hatte Sinn für traditionelle moralische Werte und besaß das notwendige Pflichtbewusstsein für die Rolle einer Königin. An der Härte jener Figuren, die sich den Lebensumständen des Palastes anpassen können wie ‚Queen Mum‘ oder Queen Elizabeth II., die diese Einstellung auch von anderen erwarteten und erwarten, zerbrechen jedoch die anderen – die Modernisierer, die Gefühlvolleren, die Rebellischen. Queen Mum und Queen Elizabeth II repräsentieren deshalb auch die Kälte und Härte des ‚goldenen Käfigs‘, die sich insbesondere durch zwei Ereignisse im kollektiven

Gedächtnis verankert haben: durch die Abdankung Edwards VIII. sowie durch Prinzessin Margarets erzwungenem Verzicht, den Bürgerlichen Peter Townsend zu heiraten.

5.1.6. Liebe versus Pflicht

Als die Ehekrise zwischen Diana und Charles immer offensichtlicher wird, erscheint in der *Bunte* ein Artikel unter dem Titel „Der Sommer der zerbrochenen Herzen“ (30, 1991, 12f), in dem die Ursache des Scheiterns unter anderem den Lebensumständen im Palast zugeschrieben werden. In der *Bunte* wird dazu ein Zitat des Herzogs von Windsor⁷² veröffentlicht, das die Vorstellung der Unterhaltungspresse auf den Punkt bringt: „Paläste sind kalt, Herzen können darin erfrieren“ (ebd.).

Die Abdankung Edwards VIII. ist zu einem Symbol der unmenschlichen und kalten Welt des ‚goldenen Käfigs‘ geworden. Als Edward VIII. 1936 in einer über das Radio international ausgestrahlten Rede verkündete, dass er auf seinen Thron verzichten würde, um die Frau zu heiraten, die er liebe, gewährte er einem Massenpublikum einen aufschlussreichen Blick auf die Lebensbedingungen im britischen Königshaus. Er zeigte damit, dass eine große Liebe, die „berühmteste Liebesgeschichte der neueren Zeit“ (Bloch 1986, 7) innerhalb der Palastmauern zum Scheitern verurteilt war.⁷³ Diese Perspektive auf die Abdankungskrise ist für die Publikumszeitschriften von Bedeutung, auch wenn es noch andere, politisch motivierte Ursachen gab, die Edwards Abdankung bedingten.⁷⁴ Der Grundkonflikt der Abdankungskrise, wie er für die Unterhaltungspresse von Bedeutung ist, lässt sich auf den Konflikt Liebe versus Pflicht reduzieren. Die Minister und Berater sowie die königliche Familie sahen nur die Gefahr für die Monarchie, die eine Ehe mit einer geschiedenen, bürgerlichen Frau nach sich ziehen würde, einer Frau, die aus ihrer Sicht für die Rolle einer konstitutionellen Königin nicht akzeptabel war. Für die Regierung und den Hof war deshalb von Beginn an klar, dass es Edwards Pflicht als König sei, seine persönlichen Interessen den Anforderungen der Rolle zu unterwerfen. Er wurde aufgefordert, auf die Heirat zu verzichten, um dem Thron keinen Schaden zuzufügen. Edward VIII. erwartete dagegen, dass seine Liebesbeziehung als seine Privatsache angesehen wurde und sein Heiratswunsch von der Öffentlichkeit und dem Establishment akzeptiert werden müsse. Es war ein Konflikt, bei dem die Fronten so polarisiert waren, dass kein Kompromiss möglich war, so dass es für Edward VIII. schließlich keinen anderen Ausweg gab, als 1936 abzutreten. In der Abdankungskrise traf das Establishment mit der Ablehnung der Heirat eine Entscheidung, die die

⁷² Der Titel König Edwards VIII. nach seiner Abdankung.

⁷³ Das Zitat im Wortlaut: „You must believe me when I tell you that I have found it impossible to carry the heavy burden of responsibility and to discharge my duty as King as I would wish to do, without the help and support of the woman I love“ (Edward VIII, nach Ziegler 1990, 331).

⁷⁴ Edward VIII. war zwar lange Zeit ein populärer Prinz, der erste internationale Star, den das Königshaus hervorgebracht hat. Er hatte von Beginn an sehr viele Schwierigkeiten mit der symbolischen Rolle eines konstitutionellen Monarchen. Er vernachlässigte seine Pflichten und nahm sie nicht ernst. Zudem stießen seine politischen Ansichten, besonders die Sympathie für das deutsche Nazi-Regime, in der britischen Regierung unter Stanley Baldwin auf Ablehnung.

Stimmung der Mehrheit der britischen Bevölkerung repräsentierte. Besonders unter den Arbeitern, bei denen Edward VIII. vor der Abdankungskrise die besten Popularitätswerte erzielte, stieß die Vorstellung von einer mehrmals geschiedenen Königin auf große Ablehnung und sogar auf Feindseligkeit (vgl. Ziegler 1991, 321).

Es ist deshalb nicht nur die Abdankung selbst, die im Fall Edwards VIII. die Kälte und Unmenschlichkeit des ‚goldenen Käfigs‘ repräsentiert, sondern vor allem die weiteren Reaktionen der britischen Königsfamilie. Queen Mary hat ihre Haltung zur Abdankung 1938 in einem Brief an ihren Sohn Edward beschrieben:

„I do not think you ever realised the shock, which the attitude you took up, caused your family and the whole Nation. It seemed inconceivable to those who had made such sacrifices during the war that you as their king, refused a lesser sacrifice. (...) My feelings for you as your mother remain the same, and our being parted and the cause of it, grieve me beyond words. After all, all my life I have put my Country before everything else, and I simply cannot change now.” (Queen Mary, nach Bradford 1989, 179)

Diese Haltung hat sie ihr Leben lang beibehalten: der Herzog hatte für eine Frau, die es in den Augen der königlichen Familie nicht wert war, abgedankt und auf das verzichtet, was sie am meisten verehrte. Auch die Haltung Queen Elizabeths (Queen Mum) gegenüber Wallis ist unversöhnlich geblieben, weil George VI. trotz seiner Unsicherheit und seines Stotterns den in Gefahr geratenen Thron übernehmen und stabilisieren musste. War diese unversöhnliche Haltung gegenüber dem Ex-König kurz nach der Abdankung noch gerechtfertigt, auch weil er tatsächlich politisch unkluge Handlungen unternommen hat⁷⁵, so erschien sie übertrieben als die Monarchie wieder gefestigt war und der Herzog älter wurde. Die Royals zeigten sich in dieser Angelegenheit laut Biografien von ihrer härtesten Seite. Der Ex-König kämpfte Zeit seines Lebens darum, dass man seine Frau in der Familie akzeptieren würde. Die Abdankung endete in einer Familienfehde, in der es nach Bradford weder Vergebung noch Vergessen gab. Die königliche Familie sah nur den Schock, den die Abdankung dem Thron versetzt hatte. Es fehlte jegliches Verständnis für Edwards Liebe zu Wallis Simpson sowie sein privates Glück, geschweige denn für den Verzicht auf den Thron, um sie zu heiraten. Und der Herzog sah nur, dass man ihm sein Glück mit Wallis verleiden wollte, ohne zu begreifen, welche Folgen seine Abdankung für die Monarchie hatte (vgl. Bradford 1989, 230f). Die Abdankung Edwards VIII. hat der Öffentlichkeit auf diese Weise vorgeführt, wie unmenschlich das Leben im ‚goldenen Käfig‘ sein kann, in der Gefühle der Pflicht untergeordnet werden müssen. So beeindruckend Queen Marys Pflichtbewusstsein auch sein mag, so kann man die Bitterkeit verstehen, die der Herzog am Sterbebett seiner Mutter empfand, weil sie gestorben

⁷⁵Dazu gehörte beispielsweise seine Reise nach Deutschland im Oktober 1937 zusammen mit Wallis, bei der er auch mit Hitler zusammentraf. Sein Interesse galt den Wohn- und Arbeitsbedingungen der Arbeiter. Er war überzeugt dass das Nazi-Regime auf diesem Bereich Wunder vollbracht hatte. Diese Reise war sowohl für George VI. als auch für die britische Regierung ein Affront und brachte sie in eine politisch schwierige Lage. „A bombshell, and a bad one” (George VI, nach Ziegler 1990, 390). Nach Ziegler war das Schlimmste an der Reise, dass der Herzog seine Augen vor dem verschloss, was er nicht sehen wollte und dem Regime auf diese Weise erlaubte, ihn als Bewunderer des Nazi-Regimes zu benutzen (vgl. Ziegler 1990, 386ff).

war ohne ein Wort der Versöhnung auszusprechen und ohne ihre Schwiegertochter anzuerkennen. Zu seiner Frau sagte er:

„My sadness was mixed with incredulity, that any mother could have been so hard and cruel towards her eldest son for so many years and yet so demanding at the end without relenting scrap. I'm afraid the fluids in her veins have always been as icy cold as they now are in death.” (Herzog von Windsor, nach Ziegler 1991, 538)

Die Abdankung brachte nach Ziegler eine fundamentale Frage auf, „for while it might be argued that he was unworthy of the throne, it has also been maintained that no throne could have been worth the price he was required to pay for it” (ebd., 560). Dies ist auch das Spannungsfeld, in dem die Abdankung für die Publikumszeitschriften von Bedeutung ist: der Verzicht auf einen Thron, um die große Liebe zu heiraten, und ein Königshof, der sich von seiner unversöhnlichsten Seite zeigt. Dieser Konflikt offenbart, dass Liebe innerhalb der Palastmauern zum Scheitern verurteilt sei. Es handelt sich dabei um den für die Unterhaltungspresse wichtigen Konflikt zwischen Gefühl und Verpflichtung, ein Konflikt, an dessen Beispiel man zeigen kann, welchen Preis das Erfüllen gesellschaftlicher Rollen von den Menschen fordert.

Auch Prinzessin Margarets Heiratswünsche endeten mit einer öffentlichen Erklärung, doch dieses Mal handelte es sich um einen Verzicht. Prinzessin Margaret verkündete, dass sie den geschiedenen und bürgerlichen Peter Townsend nicht heiraten werde:

„I have been aware that, subject to renouncing my rights of succession, it might have been possible for me to contract a civil marriage. But mindful of the Church's teachings that Christian marriage is indissoluble, and conscious of my duty to the Commonwealth, I have resolved to put these considerations before others.” (Prinzessin Margaret, nach Aronson 1997, 146)

Dieses Mal war es die Pflicht gegenüber der Würde des Thrones, des Commonwealth und gegenüber der Kirche, die gesiegt hatte. Ganz gleich, ob man den Verzicht – wie aus der Perspektive der populären Presse – als Opfer der Prinzessin bewertet, die auf Druck des Establishments auf eine große Liebe verzichten musste, oder als Unfähigkeit, ihr privilegiertes Leben für die Liebe zu opfern (vgl. Aronson 1997, 148), die Krise befleckte das Image der Monarchie anders als die Gegner einer königlichen Ehe mit einem geschiedenen Mann befürchtet hatten. 1952 zeigte eine Statistik, dass die Scheidungsrate in Großbritannien so hoch war wie nie zuvor (vgl. Flamini 1991, 188). In einer Umfrage des *Daily Mirror* im Jahr 1953, in der die Leser befragt wurden, ob der Prinzessin erlaubt werden sollte, Peter Townsend zu heiraten, stimmten 95% für eine Heirat (vgl. Aronson 1997, 133). Mit Ausnahme der *Times* brachte die Presse dem Paar große Sympathie entgegen. Der Verzicht traf deshalb nicht die Stimmung im Land, sondern bestätigte noch einmal in aller Schärfe die Vorstellung, wie hoch der persönliche Preis sein konnte, den die Mitglieder des britischen Königshauses für ihre Position bezahlen mussten. Ähnlich wie die Abdankungskrise bot auch diese Affäre das Spannungsfeld aus dem Konflikt Liebe gegen Pflicht und bezeugte die Kälte des Establishments und ‚des goldenen Käfigs‘. Prinzessin Margarets

weitere Biografie, ihre unglückliche, schließlich gescheiterte Ehe mit dem Fotografen Anthony Armstrong-Jones, ihre zahlreichen Liebesaffären, ihr rastloses Partyleben und der exzessive Alkohol- und Zigarettenkonsum, der schließlich zu einer Krebserkrankung führte, wird danach immer auch als Zerbrechen im goldenen Käfig gelesen werden.

Die Royals stellen für die Unterhaltungspresse ein ideales ‚Rohmaterial‘ dar: Sie liefern die für die polarisierende Erzählweise notwendigen Figurenkonstellationen, Konflikte und Hindernisse, sowie durch ihre hereditäre Rolle die grundlegende Struktur des Monarchen als Gefangenen. Als traditionelle Institution, die sich nur wenig verändert, ist das britische Königshaus zudem ein verlässlicher ‚Lieferant‘, der dennoch durch das wechselnde Figurenpersonal Erneuerung bietet. Damit aus diesen Figuren populäre Figuren werden, werden sie in der Konstruktion der Unterhaltungspresse entlang tradierter Erzählmuster erzählt. Das Reizvolle an den Figuren des britischen Königshauses ist für die Unterhaltungspresse ist, dass aus den Royals zeitgenössische Variationen der Gefangenen im goldenen Käfig konstruiert werden können, eine Figur mit langer kultureller Tradition.

5.2. Das Motiv des Vogels im Käfig

Die Gefangene ist eine Figur, die sich in einem kulturhistorischen Prozess entwickelt hat. Sie ist eng verbunden mit dem Sinnbild des Vogels im Käfig, das schon seit der Antike dazu genutzt wird, die Bedingungen des menschlichen Daseins am Verhalten gefangener Vögel zu spiegeln und damit existenzielle Fragen visuell darzustellen. Man findet das Sinnbild in so unterschiedlichen Bereichen wie praktischer Moral, Religion und Erotik, im Märchen, Roman, in der Lyrik sowie in Sprichwörtern. Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, welche Bedeutungspotenziale das Motiv in den für die Imagekonstruktion der Zeitschriften relevanten Kontexten bereithält. Vor der Folie der historischen Entwicklung wird es erst möglich sein, die Geschichte der Gefangenen, wie sie mit Prinzessin Diana in den Zeitschriften erzählt wird, als eine zeitgenössische Variation eines tradierten Erzählmusters zu erkennen.

5.2.1. Der Vogel als Seele

In christlicher Symbolik wird mit dem Motiv des Vogels im Käfig die Hoffnung auf Erlösung der menschlichen Seele dargestellt.⁷⁶ Das Motiv wurde aus der antiken Philosophie übernommen, wo mit dem Vogel die unsichtbare Lebenskraft des Menschen in der Gestalt des Seelenvogels visualisiert wurde. Grundler weist in ihrer kulturhistorischen Auseinandersetzung beispielsweise auf die von Platon vertretene Vorstellung hin, dass die menschliche Seele wie der Vogel im Käfig eingeschlossen sei: „im irdischen Leib, in der Beschränktheit des menschlichen Geistes, in der

⁷⁶Die durch Christus gerettete Seele wurde beispielsweise häufig durch einen Stieglitz in seiner Hand oder in der Nähe des Jesuskindes veranschaulicht.

Verstrickung von Leidenschaft und Schuld“ (1989, 30). Bei der Auslegung der Bibel wurde das Gleichnis von der Seele im Käfig übernommen und mit christlichem Gehalt gefüllt. Der auf seine Befreiung wartende Vogel im Käfig wird zu einem Symbol der christlichen Hoffnung auf Erlösung und schließlich der Hoffnung schlechthin. Als allegorische Frauengestalt wird der Hoffnung neben anderen Attributen ein Vogelkäfig zugeordnet.

Die Bedeutung des Käfigs und des Vogelfängers variiert in der christlichen Symbolik jedoch sehr stark. Der Vogelfänger kann beispielsweise der Teufel sein, der die Seelenvögel in seinem Käfig fangen will. In einer Umkehrung des Bildes werden die Seelen zu ihrem Heil gefangen und später wird Christus auch selbst als Vogelfänger dargestellt. Auf dem Titelpuffer der *Ornithologia Moralis* (1678) von Fortunatus Huber sitzt der jugendliche Christus in seiner Laube und fängt von Engeln unterstützt Vögel mit einem Schlagnetz. Der Lockvogelkäfig wird von einem Himmelsglobus dargestellt, um den sich scharenweise Vögel versammeln. Der Käfig erhält in dieser Darstellung eine positive Bedeutung, da das Fangen der Seelen ihre Rettung bedeutet (vgl. Grundler 1989, 26f). Ein zerbrochener Käfig wird dagegen häufig als Zeichen für die durch Christus bewirkte Unsterblichkeit der Seele und Erlösung vom Tod eingesetzt.

„Wie der freie Vogel, der bald im Gefängnis des Käfigs eingeschlossen wird, wiederum frei davonfliegt, wenn das Gefängnis zerbrochen ist, so geht der Mensch, der frei geboren und dann in die Höhle des Todes eingeschlossen ist, unter Christi Geleit zu den Sternen hinan.“ (de Bèze 1519, nach Henkel und Schöne 1996 [1967], 754)

Der Käfig wird auch als Sinnbild des menschlichen Daseins verwendet, aus dem sich der Vogel befreit. Zu einem Bild, auf dem ein Vogel aus einer geöffneten Schachtel fliegt, wird folgende Erklärung beigelegt: „Der Leib ist der Käfig, er hält die Seele gefangen: der Tod löst sie los, er macht sie frei“ (Cats 1618, nach Grundler 1989, 26). Es wird erkennbar, dass das Motiv im christlichen Kontext die Hoffnung auf Erlösung der Seelen im Jenseits und durch Gott symbolisiert – von der Verstrickung in Sünde und Schuld, aus der Dunkelheit des Todes oder aus den Begrenzungen des irdischen Daseins und des menschlichen Leibs.

5.2.2. Der Käfig als Gefängnis

Häufige Verwendung findet das Motiv in der Lyrik und im Märchen des 19. Jahrhunderts, in dem der Käfig zumeist als Gefängnis, der Vogel als Gefangener dargestellt wird. Wenngleich die Hoffnung auf Erlösung und Befreiung auch hier ein zentraler Aspekt des Motivs ist, so wird diese Sehnsucht nicht auf ein Jenseits gerichtet. Obwohl die Welt außerhalb des Käfigs sehr unterschiedlich gedeutet wird, symbolisiert sie immer einen idealen und befreiten Zustand, nach dem sich der gefangene Vogel sehnt. Anders als im christlichen Kontext, in dem die Hoffnung auf Befreiung im Glauben an Gott aufgehoben war, gelingt die Befreiung in diesem Kontext nicht. Im Käfig kann der Vogel nicht überleben, er leidet und zerbricht an seiner Gefangenschaft.

Eines der Grundmuster der Geschichte der Gefangenen, wie sie in den Publikumszeitschriften mit

Prinzessin Diana erzählt wird, findet man in Hans-Christian Andersens Märchen „Das Gänseblümchen“ (1873). Aus der Perspektive eines Gänseblümchens erzählt der Autor die Geschichte einer freien Lerche, die von Kindern gefangen und zusammen mit der Blume in einen Käfig gesteckt wird. Im Käfig versucht das Gänseblümchen, den Vogel zu trösten, doch es gelingt ihm nicht. Die Lerche leidet in ihrem Gefängnis und sie klagt über ihre verlorene Freiheit und das fehlende Wasser. Als niemand kommt, um ihr Wasser zu geben, stirbt sie, „des Vogels Herz brach aus Mangel und Sehnsucht“ (ebd., 95). Die Kinder beweinen den Tod des Vogels und begraben ihn:

„Des Vogels Leiche kam in eine rote, schöne Schachtel, königlich sollte er bestattet werden, der arme Vogel! Als er lebte und sang, vergaßen sie ihn, ließen ihn im Käfig sitzen und Mangel leiden, nun bekam er Staat und viele Tränen.“ (ebd., 96)

Das Gänseblümchen werfen sie dagegen unbeachtet weg, „niemand dachte an die, welche doch am meisten für den kleinen Vogel gefühlt hatte und ihn gern trösten wollte“ (ebd.).

Wie die Medienfigur Prinzessin Diana ist auch die freie Lerche eine melodramatische Figur, die im Käfig nicht überleben kann. Sie stirbt nicht nur an Wassermangel, ihr Herz zerbricht an der Sehnsucht nach dem Leben außerhalb des Käfigs, der als ein Ort der vollkommenen Freiheit dargestellt wird. Mit ihrem Gesang im Käfig hatte die Lerche diesen idealen Ort gelobt: „Sie besang das freie und glückliche Umherfliegen, sang von dem jungen grünen Korn auf dem Felde und von der herrlichen Reise, die sie auf ihren Flügeln hoch in der Luft hinauf machen konnte“ (ebd., 92). Auch in dieser Erzählung ist das melodramatische Konditional wirksam, das beständig vermittelt, die Lerche könnte vollkommen frei und glücklich sein, würde sie nur wieder freigelassen. Auch Andersen erzählt ein moralisches, lehrhaftes Drama, denn der Vogel wird als exemplarisches Schicksal eingesetzt, um dem Leser die negativen Konsequenzen der Unachtsamkeit der Kinder vorzuführen. Die fehlende Erkenntnis der Kinder in der Erzählung soll zur Erkenntnis des Lesers führen, der lernen soll, die kleinen Herrlichkeiten der Natur, beispielsweise die Lerche und das Gänseblümchen, zu achten und zu ehren. Anders als in der Konstruktion der Gefangenen in den Publikumszeitschriften erscheint der ideale Zustand der Welt außerhalb des Käfigs jedoch grundsätzlich möglich und erreichbar – der Leser muss sich nur in diesem Sinn verändern.

In Johanna Spyris Kinderbuch *Heidi* (2000 [1881]) ist die Hauptfigur ein Mädchen, das ähnliche Eigenschaften besitzt wie die Lerche in Andersens Märchen. In *Heidi* geht es jedoch nicht nur um das Lob der Herrlichkeiten der Natur sowie der inneren Werte, sondern es wird wie in der Konstruktion der Zeitschriften auch eine Entwicklungsgeschichte erzählt. Heidi verlässt das freie Paradies der Kindheit und integriert sich am Ende erfolgreich in die Gesellschaft.⁷⁷ Wie in Andersens Märchen und in der Unterhaltungspresse wird das einfache, aber freie Leben bei ihrem

⁷⁷Vgl. zu weiteren Motiven Naumann 1982, beispielsweise zum Kind als Erlöser, als Natur- und Gotteskind.

Großvater auf der Alp zu Beginn als Ort des vollkommenen Glücks beschrieben. Spyri vergleicht es mit dem Leben der Vögel:

„Heidi war glücklich und froh wie die Vöglein des Himmels und freute sich jeden Tag mehr auf die herannahenden Frühlingstage, da der warme Föhn durch die Tannen brausen und den Schnee wegfegen würde und dann die helle Sonne die blauen und gelben Blümlein hervorlocken und die Tage der Weide kommen würden, die für Heidi das Schönste mit sich brachten, was es auf Erden geben konnte.“ (ebd., 56)

Dieser Glückszustand ist nicht von Dauer. Ihre Base Dete bringt Heidi nach Frankfurt in das herrschaftliche Haus der Sesemanns, wo sie Gesellschafterin Klaras wird, der im Rollstuhl gefesselten Tochter des Hauses. Spyri benutzt das Motiv des Vogels im Käfig, um Heidis Gefangenschaft in Frankfurt zu beschreiben. Als das Mädchen zum ersten Mal in ihrem Zimmer in Frankfurt aufwacht, läuft es von einem Fenster zum anderen, weil es den Himmel sehen will:

„Wie das Vögelein, das zum ersten Mal in seinem schön glänzenden Gefängnis sitzt, hin- und herschießt und bei allen Stäben probiert, ob es nicht zwischendurchschlüpfen und in die Freiheit hinausfliegen könne, so lief Heidi immer von dem einen Fenster zum anderen, um zu probieren, ob es nicht aufgemacht werden könne. Denn dann müsste man doch etwas anderes sehen als Mauern und Fenster, da musste doch unten der Erdboden, das grüne Gras und der letzte schmelzende Schnee in den Abhängen zum Vorschein kommen, und Heidi sehnte sich danach, das zu sehen.“ (ebd., 79)

Wie die Lerche versucht auch Heidi ihrem Gefängnis zu entkommen. Aber selbst vom Kirchturm, auf den sie sich in ihrer Sehnsucht flüchtet, sieht sie bloß enttäuscht „auf ein Meer von Dächern, Türmen und Schornsteinen nieder“ (ebd., 88). Heidi ist gefangen in Frankfurt, und nicht nur das herrschaftliche Haus, die ganze Stadt ist ihr Gefängnis. Im Hause Sesemann gibt es jedoch nicht nur unfreundliche Leute wie Fräulein Rottenmeier, sondern vor allem großzügige Menschen, wie Klara, die Großmama, Herrn Sesemann oder den Doktor. Aber gerade diese verstärken ihr Unglück, denn Heidis tugendhafter Charakter lässt keine Undankbarkeit zu. Das Kind kann niemandem von seinem Heimweh erzählen, nur sein Körper verrät sein zunehmendes Leid:

„(...) in seinem Herzen wurde die Last, die darinnen lag, immer schwerer. Es konnte nicht mehr essen, und jeden Tag wurde es ein wenig bleicher. Am Abend konnte es oft nicht einschlafen, denn sobald es allein war und alles still ringsumher, kam ihm alles so lebendig vor die Augen, die Alp und der Sonnenschein darauf und die Blumen.“ (ebd., 119)

Heidi wird immer magerer und bleicher. Wie die Lerche droht das Mädchen in seinem Käfig zu zerbrechen. Schließlich wird Heidi mondsüchtig, ihr Körper offenbart immer deutlicher, was sie aufgrund ihres tugendhaften Charakters nicht bewusst sagen kann, sie sehnt sich zurück auf die Alp. Dort wird Heidi wieder gesund, doch das Leben auf der Alp ist in *Heidi* nicht nur ein Ort des vollkommenen Glücks, sondern auch ein Zeichen der gesellschaftlichen Isolation des Öhis. Ein Leben außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung ist mit Heidis zunehmendem Alter kein vollkommen glücklicher Zustand mehr. Am Ende bewährt sich die Synthese zwischen Gesellschaft und Natur, Kindheit und erwachsenem Leben. Heidi hatte in Frankfurt Lesen gelernt und Zugang zur Religion gefunden, Wissen, mit dem sie ihren Großvater mit Gemeinschaft und Kirche

versöhnt. Sie verbringen nur noch den Sommer auf der Alp, den Winter aber unten im Dörfli, wo Heidi zur Schule geht. Zum Symbol der Synthese wird das Winterlager der beiden, das der Öhi zusammen mit dem Doktor aus Frankfurt in einem verfallenen Herrenhaus baut. Es ist Herrenhaus und Hütte zugleich, „zum Zeichen dafür, daß am Schluß alle Gegensätze in einer großen Synthese aufgehoben sind“ (Naumann 1982, 46). Heidi ist am Ende sowohl frei als auch Teil der Gesellschaft. Spyri erzählt in ihrem Kinderbuch eine gelungene Entwicklungsgeschichte. Das Mädchen hat sich erfolgreich in die Gesellschaft und deren Forderungen integriert und ist dabei dennoch frei und glücklich geblieben. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zur Konstruktion der Publikumszeitschriften. Im Gegensatz zur Medienfigur Diana scheitert Heidi nicht. Auch wenn *Heidi* durch die polarisierende Erzählweise melodramatische Elemente integriert, so zeichnet das glückliche Ende das Kinderbuch als Märchen aus, in dem alle Konflikte in einem Glückszustand aufgehoben sind, der nicht hinterfragt wird.⁷⁸ Auch wenn der ideale Zustand auf der Alp auf Dauer unmöglich ist, so wird er am Ende auf die gelungene Integration und Synthese im Dorf verschoben und dadurch wieder grundsätzlich erreichbar.

Wie Andersen wertet auch Spyri die einfache Natur oben auf der Alp auf. Das Tal liegt im „Morgenglanz“ (ebd., 31), die Zistusröschen strahlen golden und der Sonnenuntergang wird als Inbegriff des Kostbaren interpretiert, denn er vergoldet die ganze Natur: „alles Gras wurde golden angehaucht, und die Felsen droben fingen an zu schimmern und zu funkeln“ (ebd., 38). Es sind jedoch Schätze, die man nicht besitzen kann. Ihr Lehrstück erhält Heidi am ersten Tag auf der Weide. Unterwegs pflückt sie viele der golden glänzenden Blumen als Geschenk für den Großvater. Als sie ihm die Blumen am Abend überreicht, sind sie vertrocknet. Der Öhi belehrt sie über die Ursache der Veränderung: „Die wollen draußen stehen und nicht ins Schürzlein hinein“ (ebd., 39). Es ist eine Variation der Geschichte des gefangenen Vogels. Die wilden Blumen verwelken, wenn man sie in Besitz nimmt und sie, ohne auf ihre Bedürfnisse zu achten, aus ihrer gewohnten Umgebung herausreißt. Klaras Rollstuhl symbolisiert dagegen – wie die Limousine mit Chauffeur in der Konstruktion der *Neuen Post* – den materiellen Reichtum. Er bietet zwar Bequemlichkeit, Luxus und Sicherheit, Klara ist jedoch an den Rollstuhl gefesselt. Bezeichnend für diese polarisierende Konstruktion ist, dass das gelähmte Mädchen wieder laufen lernt, nachdem der Rollstuhl zerstört und ihr Wille zur Selbständigkeit erwacht ist. Auch in Bezug auf materiellen Besitz gibt es in *Heidi* am Ende eine gelungene Synthese. Als Geschenk wird er in etwas Positives, in ein Zeichen der Nächstenliebe verwandelt. Auf diese Weise werden moralische Werte gegeneinander ausgespielt: Bescheidenheit, Nächstenliebe, Dankbarkeit als Zeichen von Tugend; Reichtum, Egoismus und das Missachten der Natur werden dagegen moralisch verurteilt und dazu benutzt, um die einfachen Dinge im Vergleich dazu aufzuwerten.

In der Lyrik des 19. Jahrhunderts wird das Motiv des Vogels im Käfig dagegen als Sinnbild der

⁷⁸Vgl. Bausinger 1992, 182.

vergeblichen Sehnsucht nach Freiheit verwendet. In Friedrich Hebbels Gedicht „Der arme Vogel“ (1977 [1848], 24; vgl. auch Auguste Kurs’ Gedicht „Vogel im Käfig“ 1848, 87f) leidet der Vogel wie die Lerche in Andersens Märchen in seinem Gefängnis und stirbt schließlich an seinen vergeblichen Versuchen, sich zu befreien:

„Es sitzt im Käfig ein Vogel,
Der denkt an Licht und Luft,
An frische, schattige Haine,
an Blumen, voll von Duft,
Regt ungeduldig die Flügel,
Will frei im Freien sein,
Und flattert gegen den Käfig
Und stößt das Haupt sich ein.

Da sinkt er blutig zu Boden
Und liegt in Todesgraus
Und schnappt so ängstlich nach Odem
Und haucht sein Leben aus. (...)“

Das Besondere an diesem Gedicht ist, dass Hebbel das Schicksal des gefangenen Vogels explizit auf das des Lesers bezieht:

„Du hast den Armen gesehen,
Und Schmerz durchzuckt dich wild:
Du sahst – drum magst du wohl bluten –
O Herz dein eigen Bild!“

Das Mitgefühl mit dem gefangenen Vogel hat seine Ursache in der Erkenntnis, dass man sein Schicksal teilt. Der Vogel im Käfig spiegelt die menschlichen Lebensbedingungen und wird zum Sinnbild der menschlichen Unfreiheit. Das Motiv des Vogels im Käfig wird auf eine ähnliche Weise wie in der christlichen Symbolik zu einem Sinnbild der Hoffnung auf Erlösung, die jedoch zum Scheitern verurteilt ist und von der nur die Sehnsucht bleibt. Freiheit wird in diesen Gedichten auf emotionaler Ebene verhandelt: Es ist die subjektive Sehnsucht nach einer vollkommenen Losgelöstheit aus den Niederungen der menschlichen Existenz, eine Freiheit, wie sie der Vogelflug in seiner Schwerelosigkeit und Abgehobenheit von der Erde symbolisiert.

Handelt es sich um einen goldenen Käfig werden die moralischen Implikationen des Motivs offensichtlich, beispielsweise in Sprichwörtern und Redensarten wie „Dem Vogel ist ein einfacher Zweig lieber als ein goldener Käfig.“ oder „Fasst die Flügel des Vogels in Gold, und er wird sich nie wieder in die Lüfte schwingen.“⁷⁹ Auch ein goldener Käfig kann den Verlust der Freiheit nicht aufwiegen.

Es gibt jedoch auch Kontexte in denen die Anpassung an die Bedingungen im Käfig positiv bewertet werden. Ein frühes Beispiel für einen gefangenen Vogel, der im Käfig zwar leidet, sich aber nicht gegen seine Gefangenschaft auflehnt, findet man in einem Kupferstich von Guillaume de la Perrière (1539, nach Henkel und Schöne 1996 [1967], 753):

⁷⁹Die beiden Redensarten entnehme ich der Internetseite www.korduan.de/sinnsprueche/daten/s168.htm.

„Der gefangene Vogel hört trotz seiner Gefangenschaft nicht auf, mit schönem Gezwitscher zu singen, und tröstet sich über jedes Unglück hinweg. Durch dieses Beispiel soll jedes traurige Herz dazu bewegt werden, sich aufzumuntern. (...)“ (ebd.)

Betrachtet man diese Darstellung als Sinnbild der menschlichen Existenz, so wird deutlich, dass dieser gefangene Vogel Vorbildcharakter haben kann: Er lässt den Kopf nicht hängen, sondern singt und tröstet sich auf diese Weise. In diesem Kontext wird der gefangene Vogel nicht zu einem Zeichen der Sehnsucht nach Freiheit, sondern zu einem Vorbild für die Ergebenheit ins Unabänderliche und die Bewältigung der Gefangenschaft. Die freiwillige Rückkehr eines in Freiheit geborenen Vogels in die Gefangenschaft wird auch dann zu einem Vorbild, wenn diese Rückkehr aus Mutterliebe geschieht. Im zweiten Teil seiner Gespräche mit Goethe erzählt Eckermann, dass man ihm ein Nest junger Grasemücken samt des Muttervogels gebracht hat. Der Vogel füttert seine Jungen in der Gefangenschaft weiter und kehrt sogar zu ihnen zurück, nachdem er aus dem Fenster freigelassen wurde. „Eine solche, Gefahr und Gefangenschaft überwindende elterliche Liebe rührte mich innig (...)“ (Eckermann 1999[1831] nach Michel, 487). Das Verhalten des Vogels wird für Eckermann zu einem Zeichen der Größe seiner Mutterliebe.

Die Bedeutung des Motivs hängt deshalb auch davon ab, welche Werte im jeweiligen historischen Kontext höher bewertet werden: Anpassung oder Auflehnung, Freiheit oder Sicherheit. Im Kontext der Lyrik und des Märchens im 19. Jahrhundert wird der Käfig immer negativ als Gefängnis, während die Welt außerhalb positiv als Ort der Freiheit interpretiert wird. Es gibt jedoch auch Zusammenhänge, in denen die Anpassung an die Bedingungen im Käfig als Vorbild dargestellt wird, besonders dann, wenn es aus einem moralisch wertvollen Grund geschieht: um andere zu trösten oder aus Mutterliebe.

5.2.3. Der Käfig als Schutzraum

Der Käfig kann auch als Ort der Geborgenheit und Sicherheit gedeutet werden, wenn es sich nicht um einen in Freiheit geborenen Vogel handelt, wie die Lerche oder Nachtigall, sondern um Zuchtvögel: um Kanarien- oder Paradiesvögel. Ob der gefangene Vogel in seinem Käfig leidet, hängt deshalb auch davon ab, welche Vögel im Käfig gehalten werden. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich beispielsweise das Züchten von Kanarienvögeln und anderer Stubenvögel zur Liebhaberei. Der Vogel im Käfig wurde für das Bürgertum zu einem Sinnbild für Geborgenheit und Häuslichkeit und besonders die brütenden und ihre Jungen im Käfig aufpäppelnden Vögel wurden zum Symbol für Mutterglück, fürsorgliche Elternschaft und Geborgenheit der Kinder. „Die Vögel galten als Muster für bürgerliche Tugenden: Genügsamkeit, Arbeitsamkeit, Häuslichkeit, harmonisches Familienglück und demokratisches Verhalten“ (Grundler 1989, 30).

Es ist bezeichnend, dass es ein Paradiesvogel ist, der in Helmut Woerdemanns Märchen „Der

geflohenen Paradiesvogel“⁸⁰ den Schutz des Käfigs benötigt. Der Autor erzählt die Geschichte eines Paradiesvogels, der von den Menschen so bewundert wurde, dass sie ihn in einen Käfig sperren. Anders als in Andersens Märchen füttern und tränken sie ihn, doch auch dieser Vogel flieht, als sich die Gelegenheit dazu bietet und genießt zuerst seine wiedergewonnene Freiheit. Sie hat jedoch auch Schattenseiten, Gefahren, die der Vogel nicht mehr meistern kann. Die Geschichte endet deshalb mit der freiwilligen Rückkehr des Paradiesvogels „in seinen vertrauten Käfig“ (ebd.). Anders als die Lerche oder die Nachtigall, Vögel, die in den romantischen Gedichten und im Märchen als Inbegriff der Freiheit gelten, wird der Paradiesvogel als ein Zeichen für veränderte und an das Leben der Menschen angepasste Natur eingesetzt.

In der Konstruktion der Publikumszeitschriften gibt es ebenfalls diese zwei Arten von Gefangenen: Die Medienfigur Prinzessin Diana ist in der Darstellung der Zeitschriften wie die Lerche in Freiheit aufgewachsen und gelangt erst durch ihre Hochzeit in den ‚goldenen Käfig‘. Den Mitgliedern des Königshauses werden dagegen Eigenschaften der Paradiesvögel zugeschrieben, weil sie demnach die Freiheit außerhalb des Käfigs nicht kennen gelernt haben: „Keiner von denen kennt andere Lebensdimensionen als die des Käfigs. Wir wissen, wie herrlich es ist, frei herumzufliegen. Die Queen und Charles haben davon keine Ahnung“ (*Bunte* 8, 1993, 21). Prinzessin Diana habe dagegen die Windsors an die Wand gespielt, mit „ihrem riesigen Herzen und einem todsicheren Instinkt, den sie nur hat, weil sie von draußen kommt“ (ebd., 22). Das wichtigste Erzählmuster einer ‚Lerche‘, die im goldenen Käfig eines Königshauses gefangen wird, ist die Geschichte Kaiserin Elisabeths von Österreich, die durch den dreiteiligen Film von Ernst Marischka (Österreich 1955-57) populär wurde.⁸¹ Es ist die Filmfigur, wie sie Romy Schneider dargestellt hat, die ins kollektive Gedächtnis als ‚Sissi‘ eingegangen ist und die den wichtigsten Bezugspunkt der Konstruktion der Gefangenen in der Unterhaltungspresse darstellt.

5.2.4. Sissi

Für die Gefangene im goldenen Käfig wie sie in den Zeitschriften erzählt wird, ist der Film *Sissi* das wichtigste Erzählmuster. Dies wird auch daran deutlich, dass sowohl in der *Neuen Post* als auch in der *Bunte* zu Beginn des Images die Parallelen explizit angesprochen werden.⁸² Gemeinsamkeiten findet man sowohl bezüglich der Bedeutung und Gebrauchsweise der zentralen Motive und Erzählstrukturen, als auch hinsichtlich der melodramatischen Form sowie der Konstruktion der Beziehung zum Publikum. Aber auch die Filmfigur ist nur eine Variation der

⁸⁰In *Wunschbuch Fabeln 1*. Books on Demand: Verlag dibi GmbH, S. 105.

⁸¹Der erste Teil der Trilogie *Sissi* (Österreich 1955) erzählt die Geschichte bis zur Hochzeit, der zweite Teil *Sissi. Die junge Kaiserin* (1955), die Geschichte bis zur Krönung Franz Josephs zum ungarischen König und der dritte Teil *Sissi. Schicksalsjahre einer Kaiserin* (1957), die Geschichte von Sissis Krankheit und ihrer Genesung, endet bei einem Staatsbesuch in den italienischen Provinzen. In der Filmtrilogie werden die historische Chronologie sowie die Fakten frei nach den eigenen Zielen verändert.

⁸²Vgl. *Neue Post* 48, 1980, 3 sowie *Bunte* 14, 1982, 20.

vorgestellten traditionellen Figur der Gefangenen, eine Version, die im Kontext der Fünfziger Jahre populär wurde.⁸³

Die Grundstruktur der Filmtrilogie entspricht der Konstruktion in den Publikumszeitschriften: Vor der Hochzeit lebt Sissi ein vollkommen freies und glückliches Leben zusammen mit ihrer Familie und ihren Tieren am Starnberger See. Es ist nicht ihre Absicht, Kaiserin von Österreich zu werden. Sie lernt Franz-Joseph durch Zufall beim Angeln in Ischl kennen, noch bevor ihm seine offizielle Heiratskandidatin vorgestellt wird, Sissis Schwester Helene. Der Kaiser verliebt sich sofort in die unkonventionelle, ihm gegenüber eher respektlose Sissi. Wie in der *Neuen Post* ist die Konstruktion darauf angelegt, zu zeigen, dass die beiden perfekt zueinander passen. Der Kaiser liebt wie Sissi den Wald und die Natur. Sissi besitzt dagegen alle Eigenschaften, nach denen sich Franz-Joseph sehnt: Sie ist spontan, herzlich, zeigt ihre Gefühle offen und interessiert sich nicht für seinen Titel sowie Hofzeremonien. Sie ist der Gegensatz zu seinem offiziellen Leben am Hof.⁸⁴ Die beiden könnten in dieser polarisierten Struktur vollkommen glücklich werden, wäre Franz-Joseph nicht der Kaiser von Österreich und würden ihn die Verpflichtungen der Rolle nicht davon abhalten, seinen eigentlichen Bedürfnissen und Leidenschaften nachzugehen, wie er Sissi bei einem heimlichen Treffen im Wald traurig erzählt, „meistens muss ich hinter meinem Schreibtisch sitzen und Paraden abnehmen.“ Damit wird die Konstruktionsweise im melodramatischen Konditional deutlich: Die Narration verspricht, dass die beiden vollkommen glücklich werden könnten, gäbe es nicht die äußeren Verpflichtungen der Rolle. Einen Höhepunkt dieser Konstruktionsweise gibt es im zweiten Teil der Trilogie, kurz nach der Hochzeit, bei ihrem Aufenthalt auf Schloss Schönbrunn. Nach einem ersten Konflikt mit der Schwiegermutter Erzherzogin Sophie, der nur durch Franz-Josephs Einfluss zu Sissis Gunsten endet, versinkt diese in seinen Armen, mit den Worten: „Es wäre alles so schön, wenn du kein Kaiser wärst...“⁸⁵ Wie in der Konstruktion der *Neuen Post* und der *Bunte* stellt die glanzvolle Rolle samt Privilegien und Reichtum nur ein Hindernis für Sissis eigentliches Ziel dar, mit Franz-Joseph ein glückliches, privates Eheleben zu führen, frei von allen höfischen Zwängen und der Erzherzogin Sophie. Sissis Aussage im melodramatischen Konditional verspricht, dass es dieses vollkommene Glück geben könnte – *wenn* Franz-Joseph kein Kaiser wäre, *wenn* sie nicht in einem Palast leben müssten. Auch in der Filmtrilogie wird auf diese Weise die spezifische Sehnsuchtsstruktur des Melodrams wirksam.

⁸³Man kann die Geschichte von Kaiserin Elisabeth als Gefangene im goldenen Käfig auch anhand der historischen Elisabeth erzählen, wie sie beispielsweise von Brigitte Hamann in der Biografie *Elisabeth. Kaiserin wider Willen* (1998) beschrieben wurde, die als Standardwerk gilt. Für die Publikumszeitschriften ist jedoch die Filmfigur der Bezugspunkt. Wo es sinnvoll ist, wird die Analyse der Filmfigur durch Hinweise auf die historische Person wie sie in der Biografie erzählt wird, ergänzt.

⁸⁴In einigen Sequenzen zuvor hatte man Einblick in die steifen und förmlichen Umgangsformen am Wiener Hof erhalten, alle verhielten sich Franz-Joseph gegenüber unterwürfig, niemand wagte es, ihm zu widersprechen.

⁸⁵Diese Aussage ist in der Geschichte der biografischen Sisi überliefert. So soll sie nach der Verlobung zu ihrer Mutter gesagt haben: „Ich habe den Kaiser so lieb! Wenn er nur kein Kaiser wäre“ (Hamann 1998, 32). Und: „Wenn er nur ein Schneider wäre“ (ebd., 47).

Wie in der Konstruktion der Unterhaltungspresse werden auch in *Sissi* die Vorbereitungen auf die Märchenhochzeit in einer Doppelstruktur erzählt: Sissi wird durch die Hochzeit Kaiserin von Österreich, doch was wie die Erfüllung eines märchenhaften Traums erscheinen könnte, wird vor allem als Verlust und Opfer dargestellt. Franz-Joseph klärt Sissi – und das Publikum – beispielsweise bei seinem Heiratsantrag über die Pflichten eines Kaisers und damit über die negativen Seiten seiner Position auf:

„Gewiss, ich bin Kaiser von Österreich, Herr eines mächtigen Landes, aber überall lauern Gefahren, Rebellen in Mailand, der Aufruhr in Ungarn, dann – denn ich nehme meine Pflichten sehr ernst – habe ich kaum Zeit für meine Frau. Und trotzdem wäre ich glücklich eine Frau neben mir zu haben, wie du eine bist.“

Durch diese Rede wird die auf den ersten Blick verlockend erscheinende Kaiserrolle dem Rezipienten verleidet. Nicht Neid, sondern Mitgefühl hat man mit Sissi, die durch die Hochzeit das glanzvolle Leben einer Kaiserin führen wird. Sie heiratet zwar den Mann, den sie liebt, doch sie muss dafür ihre Familie und ihr freies Leben in Possenhofen aufgeben. Wie in der Konstruktion der *Bunte* ist das glückliche Ende des ersten Teils, der in ausschweifender Länge eine glanzvolle Märchenhochzeit präsentiert, nur vorläufig. Durch die Konstruktion der Verlobungszeit werden zukünftige Konflikte und Probleme im Palast prophezeit. Das Publikum kann deshalb erahnen, dass Sissi dort auf Dauer nicht glücklich werden kann und dass sie in ihrer Gefangenschaft leiden wird. Ihr Ziel wird bleiben, aus diesem Käfig auszubrechen, wieder so frei zu werden, wie sie es von ihrem Leben in Possenhofen gewöhnt war.

Der Beginn der Ehe widerspricht den Prophezeiungen der Verlobungszeit, denn ein Kompromiss scheint möglich: Sissi vermag Gefühl und Rolle zu vereinbaren, sie scheint das monarchische System verändern zu können und ihm Menschlichkeit zu verleihen. Franz-Joseph erlässt gegen den Willen des Hofes und seiner Mutter eine Amnestie für Ungarn und wirft der aufgebrachtten Erzherzogin entgegen, dass Versöhnung nur durch Güte möglich sei und wie dankbar er sei, dass er dies von Sissi gelernt habe. Damit legt die Konstruktion die Lesart nahe, die Veränderung der kalten Welt des goldenen Käfigs sei durch Sissi möglich und man sei nahe daran, dass sich Gefühl und Wärme durch ihren Einfluss endlich auch am Hofe durchsetzen könnten. Schon bald zeigt sich jedoch, dass diese Hoffnung zum Scheitern verurteilt ist. Das System des goldenen Käfigs erweist sich als stärker und auch die Liebe hat im Palast kaum eine Chance. Franz-Joseph stellt sich zwar zu Beginn der Ehe in Konfliktsituationen immer auf die Seite seiner Frau, aber er verändert sich nicht wirklich. Er bleibt der pflichtbewusste Monarch, der schon bald nach der Hochzeit die meiste Zeit an seinem Schreibtisch verbringt. Seine Sehnsucht nach Sissi offenbart sich im wiederholten Betrachten ihres Porträts, das in seinem Arbeitszimmer auf einer Staffelei steht. Anstatt zu ihr zu gehen, begnügt er sich mit ihrem Bild. Dem Spionagenetz der Erzherzogin bleibt zudem nichts verborgen, selbst Sissis Tagebuch benutzt sie, um Intrigen zwischen dem Paar zu spinnen. Sie liest Franz-Joseph ein Gedicht daraus vor, das zeigt, wie fremd Sissi sich in Wien fühlt und wie

unglücklich sie tatsächlich ist.⁸⁶ Wie Heidi verbirgt auch Sissi ihr Unglück vor Franz Joseph, nur ins Tagebuch und nach Hause schreibt sie über ihre wahren Gefühle: „Ich habe hier alles und doch eigentlich nichts.“ Darauf der Vater: „Wie sie es vorausgesehen hat. Sie sitzt in einem goldenen Käfig. (...) Hauptsache, dass sie der Franzl gern hat.“ In dieser Aussage offenbart sich sehr prägnant die Logik des goldenen Käfigs: Jetzt da sie als Kaiserin alles hat, Reichtum und Privilegien, fühlt sie sich ärmer als vorher, denn sie hat das Wichtigste verloren: ihre Freiheit, die Natur, ihr Glück. Allein die Liebe lässt den goldenen Käfig erträglich erscheinen und gleicht seine Einschränkungen aus – doch gerade die Liebe ist dort besonders gefährdet.

Als die Erzherzogin von Sissi verlangt, die Erziehung des Kindes an sie abzugeben, bezieht Franz-Joseph zum ersten Mal die Position seiner Mutter. Ohne die Unterstützung des Kaisers kann Sissi am Wiener Hof nicht bleiben, daher flieht sie nach Possenhofen. Dort muss sie jedoch erkennen, dass es keine Rückkehr in die Idylle der Kindheit mehr gibt. Wie in der Konstruktion der Publikumszeitschriften ist der ideale Glückszustand zu Beginn der Trilogie ein Symbol der als paradiesisch und frei dargestellten Kindheit, ein Zustand, der in dieser Konstruktion jedoch auf Dauer unmöglich ist und nicht ins erwachsene Leben gerettet werden kann. Der Vater zeigt zwar Verständnis für die Schwierigkeiten seiner Tochter, aber er weist sie auch darauf hin, dass sie als Kaiserin von Österreich nicht wegrennen darf und zurückkehren muss: Ihr Platz sei jetzt an der Seite ihres Mannes. Das vollkommene Glück ihrer Kindheit ist für immer verloren, Sissi hat Verantwortung und Pflichten übernommen, denen sie sich nicht mehr entziehen kann.

Auch in *Sissi* bleibt der Konflikt, der das Potenzial zu einem tragischen Konflikt hätte, melodramatisch. Franz-Joseph ist mittlerweile in Possenhofen angekommen und in dieser Umgebung kann die Liebe siegen. Bevor sie nach Wien zurückkehren, verbringen sie ein paar Tage in den Bergen, ein ‚Urlaub‘ der noch einmal vorführt, wie glücklich die beiden sein könnten, wären nicht Protokoll und Rolle, wäre Franz-Joseph kein Kaiser. Er trägt in den Bergen Tracht, in der er sich freier bewegen kann als in seiner steifen Uniform, einem äußeren Attribut, das die einengende Kaiserrolle symbolisiert. Als das Paar aufgrund eines Gewitters inkognito in einer einfachen Berghütte Unterschlupf findet, wird deutlich, dass Sissi hinsichtlich ihrer Ziele unverändert aus dem Konflikt hervorgegangen ist. In dieser Hütte ist Sissi glücklich, weil sie endlich mit Franz so leben kann, wie sie es sich immer erträumt hat: „So wie jetzt möchte ich dich immer haben, weit weg von all deinen Regierungsgeschäften und von der Politik. Du kein Kaiser und ich keine

⁸⁶Im Film wird auf Sisis Gedichte nicht weiter eingegangen, sie beruhen auf einer von der historischen Sisi verfassten Sammlung. In diesen offenbart sich ein enormer Freiheitsdrang. Kurz nach der Hochzeit schrieb Sisi ein Gedicht, in dem sie ihre Gefangenschaft am österreichischen Königshof in den dunkelsten Farben beschreibt. „Oh, daß ich nie den Pfad verlassen/Der mich zur Freiheit hätt’ geführt./Oh, daß ich auf der breiten Straßen./Der Eitelkeit mich nie verirrt./Ich bin erwacht in einem Kerker,/Und Fesseln sind an meiner Hand./Und meine Sehnsucht immer stärker – /Und Freiheit! Du mir abgewandt!//Ich bin erwacht aus einem Rausche,/Der meinen Geist gefangenhielt,/Und fluche fruchtlos diesem Tausche./Bei dem ich Freiheit! Dich – verspielt“ (Kaiserin Elisabeth, nach Hamann 1998, 76). Auch Hamann beschreibt die Situation Sisis nach der Hochzeit mit dem Motiv des goldenen Käfigs: „Sie fühlte sich gefangen wie in einem goldenen Käfig. Der Schmuck, die schönen Kleider – das alles war nur eine Last. Denn das bedeutete Anprobieren, Auswählen, ständiges Umkleiden“ (ebd., 77).

Kaiserin. Sondern nur eine kleine perfekte Hausfrau.“ Sissi, die durch ihre Hochzeit eine Kaiserin wurde, in einem Schloss lebt, umgeben von zahlreichen Dienern und Hofdamen und wunderschöne Kleider tragen darf, wünscht sich nichts sehnlicher als in einer einfachen Berghütte mit ihrem Mann alleine zu leben, ihn selbst zu umsorgen und ihr Kind allein zu erziehen. Hier liegt einer der Gründe für die enorme Popularität der Sissi-Trilogie in den Fünfziger Jahren. Mit der Logik des goldenen Käfigs wertet sie (ebenso wie die Medienfigur Diana) den Alltag des Publikums auf, denn Sissi wünscht sich das, was beispielsweise ihre Zuschauerinnen im Überfluss haben: ein alltägliches und einfaches Leben als Hausfrau und Mutter. Für Sissi bleibt dieser Wunsch unerfüllbar, so dass erneut die Sehnsuchtsstruktur des Melodrams wirksam wird, die verspricht, dass das vollkommene Glück des Paares möglich wäre, wenn sie auf Dauer die Wiener Hofburg verlassen und ein einfaches Leben in den Bergen führen könnten. Das Paar muss jedoch zurück in den Palast, wodurch verhindert wird, dass es diese Lebensform auch ausprobieren kann. Das einfache Leben in den Bergen bleibt auf diese Weise eine idealisierte, unerfüllbare Sehnsucht.

Die Sehnsucht nach vollkommenem Glück wird auch in der Filmtrilogie nicht aus einer naiven Perspektive dargestellt, sondern aus einem Bewusstsein heraus, dass dieses für immer verloren sei. Als sich die Erzherzogin nach der Rückkehr des Paares nach Wien hinsichtlich der Erziehung des Kindes doch durchsetzt, will Sissi erneut fliehen und wird dieses Mal von ihrer Mutter daran gehindert, die ihre Tochter an ihre Pflichten erinnert: „Du darfst deinen Mann nicht im Stich lassen, du hast eine Aufgabe und du musst dich jetzt selbst überwinden.“ Die Aussage der Mutter vermittelt wie zuvor der Vater, dass der Weg zurück in die Idylle der Kindheit versperrt sei. Das erwachsene Leben fordert von Sissi, dass sie ihre eigenen Wünsche zurückstellt und sich für andere aufopfert. Durch die Worte der Mutter fällt ein neues Licht auf die Ehe der Eltern. Auch die Mutter scheint einen Preis gezahlt zu haben, hat ihr persönliches Glück für das ihrer Familie geopfert – Possenhofen ist nur aus kindlicher Perspektive ein Paradies. Dem Publikum wird auf diese Weise der schmerzhaft Prozess des Erwachsenwerdens vorgeführt: Sissi muss sich von ihrem Kindheitsparadies verabschieden, sie muss lernen, sich zu überwinden und erkennen, dass auch die Ehe der Eltern kein vollkommener Glückszustand ist, sondern dass dieser Zustand im erwachsenen Leben unmöglich ist. Diese Konstruktion wird für das Publikum nicht allzu schmerzhaft, weil der Konflikt – wie in der Konstruktion der *Neuen Post* – im Anschluss aufgelöst wird: Sissi entscheidet sich für ihre Pflichten und wird für dieses Opfer prompt belohnt. Die Erzherzogin gibt auf Drängen der Mutter nach, Sissi darf ihr Kind selbst erziehen. Der zweite Teil endet auf diese Weise wie der erste glücklich, mit der glanzvollen Krönung des Paares in Ungarn.⁸⁷

Wird in den ersten beiden Teilen der Übergang von der Kindheit ins erwachsene Leben

⁸⁷Die historische Krönung findet sehr viel später, am 8.6. 1867, erst 13 Jahre nach der Hochzeit, statt. Was der Film dabei nicht berücksichtigt, ist die politische Bedeutung des Ereignisses: Franz-Joseph ist danach ein konstitutioneller, kein absoluter Monarch mehr. Im Film wird dagegen nur eine vage definierte Befreiung Ungarns gefeiert, ohne auf den Machtverlust des Kaisers einzugehen.

thematisiert, stehen im dritten Teil die Bewältigung und die Anpassung an dieses Leben im Vordergrund. Wie der zweite beginnt auch der dritte Teil mit der Behauptung, der glückliche und freie Zustand sei auch im goldenen Käfig, im erwachsenen Leben möglich. Allerdings erreicht Sissi dies nur in Ungarn, wo sie sich fern von der Wiener Hofburg, ohne Franz-Joseph, nur zusammen mit ihrer Tochter aufhält. Wie im zweiten Teil erweist sich auch dieser Glückszustand nicht von Dauer: Ihr einziger Freund und Vertrauter, der ungarische Anführer Andrassy erklärt ihr seine Liebe, Sissi verlässt daraufhin überstürzt Ungarn. Ihr tugendhafter Charakter verbietet eine solche Verbindung. Daraufhin kann nicht einmal ein erneuter Urlaub mit Franz-Joseph ihr zunehmendes Leid im goldenen Käfig mindern. Sissi hat alle Hoffnungen verloren, sie weiß, dass auch dieses Glück nur von kurzer Dauer sein wird. Als Franz-Joseph ihr verspricht, sich nach der Rückkehr in den Palast mehr Zeit für sie zu nehmen, antwortet Sissi nur resigniert: „Das sagst du jetzt, aber wenn wir wieder in Wien sind, hast du alles wieder vergessen.“ Inmitten einer Blumenwiese bricht sie zusammen, ein Zeichen ihrer vollkommenen Resignation. Sie wird schwer krank – wie die Lerche scheint Sissi im Käfig, an den Bedingungen der Kaiserinnenrolle und des erwachsenen Lebens zu zerbrechen.⁸⁸

Wie in *Heidi* endet auch die Filmtrilogie mit einer Synthese, denn Sissi wird wieder gesund und fügt sich schließlich in ihre Rolle. Die Ursache für diese Entwicklung bildet, dass sie Zeugin eines Gesprächs wird, das ihr zeigt, dass sie für Franz-Joseph wichtiger ist als die Verpflichtungen der Kaiserinrolle. Wie in der Konstruktion der *Neuen Post* wird auf diese Weise auch in der Trilogie ein Wert präsentiert, für den es sich lohnt, auf die Freiheit zu verzichten. Sissi hört unbemerkt zu, als Sophie schon Heiratspläne schmiedet, wer nach ihrem Tod ihren Platz einnehmen und die Thronfolge sichern wird. Franz-Joseph lehnt die Pläne seiner Mutter jedoch rigoros ab. Als Sophie das Zimmer verlässt, verliert er zum ersten Mal seine Beherrschung. Er bricht auf seinem Schreibtisch zusammen und weint. Aber es ist nicht nur die Liebe, es ist auch dieses Mal Sissis Mutter, die durch ihre herzliche, aber strenge Zurechtweisung letztendlich die Genesung der Kaiserin auf Madeira bewirkt. Erneut erinnert sie ihre Tochter an ihre Pflichten als Ehefrau und Mutter, führt ihr vor Augen, dass sich „Bürgersfrauen“ solche Krankheiten nicht erlauben könnten, weil diese arbeiten müssten. Sissis rätselhafte Krankheit kann deshalb in der Konstruktion der Filmtrilogie auch als Ausdruck eines allzu luxuriösen Lebens gelesen werden. Erst nach diesem Tadel beginnt Sissi für ihre Gesundheit zu kämpfen und verändert ihre Einstellung zu ihrer Kaiserinnenrolle.

⁸⁸Auch die Lungenkrankheit der Filmfigur Sissi schließt an die Krankheit der historischen Kaiserin Elisabeth an. Nach Hamann ist die Art ihrer Krankheit bis heute ungeklärt, Spekulationen zufolge hatte sie psychische Ursachen. Dies wird schon deshalb nahe gelegt, weil Sisi als Kind ein robuste Gesundheit hatte, aber vom ersten Tag ihrer Ehe an kränkelte. Jahrelang litt sie unter starkem Husten, der sich im Winter 1860 bedrohlich verstärkte und wahrscheinlich zur Diagnose einer Lungenkrankheit führte. Durch ihre hartnäckige Weigerung, Nahrung zu sich zu nehmen, litt sie an Blutarmut. Um ihre überreizten Nerven zu beruhigen, bewegte sie sich extrem viel, beispielsweise ritt sie täglich aus, wanderte stundenlang und turnte jeden Tag. In Wien blühte der Tratsch über Sisis Krankheit, aber bis heute haben sich die seltsamsten Gerüchte über die Krankheit der Kaiserin gehalten, vor allem deshalb, weil Sisi sofort wieder zu gesunden schien, wenn sie sich von Wien und ihrem Ehemann entfernte. Auch die historische Sisi ist wie die Lerche, die im goldenen Käfig zu zerbrechen scheint (vgl. Hamann 1998, 139f).

Die Bedingungen im goldenen Käfig bleiben dagegen dieselben: Schon das erste Zusammentreffen mit Franz-Joseph in Venedig wird vom Hof zur offiziellen Reise deklariert. Auf Sissis Gefühle wird auch weiterhin keine Rücksicht genommen. Ihre Veränderung wird in Venedig erkennbar, als das Kaiserpaar in seiner ganzen repräsentativen Pracht über die Kanäle fährt und der Jubel der Bevölkerung ausbleibt. Als sich Franz-Joseph Vorwürfe macht, seiner Frau diese Demütigungen nicht erspart zu haben, da antwortet Sissi: „Mach dir keine Sorgen, der Weg nach Madeira war schmerzlicher und ich bin ihn gerne gegangen für dich.“ Sissi akzeptiert jetzt die Pflichten der Rolle und fügt sich ins erwachsene Leben ein. Für ihren Mann nimmt sie die Einschränkungen in Kauf und stellt ihre persönlichen Wünsche zurück. Als ihr kurz darauf überraschend ihre Tochter entgegenläuft, vergisst sie ihre Umgebung und läuft ihrer Tochter spontan entgegen. Als sorgende Mutter, mit ihren eigenen Gefühlen, erreicht sie die Menschen: „Viva la Mama“ ruft einer der Männer im Publikum und andere stimmen ein. Am Ende des dritten Teils stehen Sissi und Franz Joseph, mit Tochter Sophie auf dem Arm vor dem Dom und winken den Menschen zu. Im Hintergrund steht auch ihre Mutter Ludovika. Mit diesem Triumph endet die Trilogie: Sissi und Franz-Joseph schaffen es nach allen Hindernissen, auch innerhalb des Palastes eine glückliche Familie zu werden und ihre Liebe überlebt im goldenen Käfig. Sie erscheint sogar wieder mit der Rolle vereinbar, denn Sissi erreicht die Menschen durch ihr Herz und vor allem als Mutter, als die sie sich nur von der Liebe zu ihrem Kind leiten lässt und nicht von unmenschlichen Hofzeremonien. Anders als in *Heidi* wird in der Filmtrilogie jedoch sehr deutlich vorgeführt, wie hoch der Preis ist, den Sissi für das Einfügen in ihre Rolle als Kaiserin, Ehefrau und Mutter zahlen muss. Das erwachsene Leben wird voller Entbehrungen und Opfer dargestellt, so dass ein Kompromiss zwischen Freiheit und Rolle nicht möglich ist. Sissi ist wie der Vogel, der im Käfig zu singen beginnt und mit diesem Verhalten die Herzen der Menschen besonders rührt, da sie sich ins Unabänderliche fügt.

Aber Sissi gehört auch am Ende des dritten Teils nicht zur Welt des Käfigs. Sie ist weiterhin wie die Lerche, die sich nach der Freiheit jenseits der Gitterstäbe ihres Gefängnisses sehnt. Dies hatte sich auf Madeira angedeutet, als die wieder zu Kräften kommende Sissi zu ihrer Mutter mit einem sehnsüchtigen Blick in die Ferne sagt, dass sie so gerne eine weite Seereise machen würde. Die Figur hat sich nicht verändert, aber sie stellt ihre Bedürfnisse zurück, weil sie eine Mutter ist und weil Franz Joseph ohne sie im Palast nicht glücklich sein kann. Wie in Eckermanns Beschreibung des Muttervogels, der zu seinen Jungen in die Gefangenschaft zurückkehrt, ist Sissis Rückkehr in den Käfig ein Zeichen der Größe ihrer Liebe als Ehefrau und Mutter. Mit diesem Ende erweist sich Sissi als Version der Gefangenen, die dem Frauenbild der Fünfziger Jahre entspricht: Sie ordnet ihre individuellen Bedürfnisse den traditionellen Rollenanforderungen unter und gibt ihre eigenen Wünsche für das Wohl ihrer Familie auf.⁸⁹ Die Filmtrilogie beschreibt auf diese Weise den schmerzhaften, aber am Ende gelungenen Entwicklungsprozess vom Paradies der Kindheit zur sich

⁸⁹Vgl. *Frauenbilder, Frauenthemen*, Sat.1 Medienforschung 2000.

aufopfernden Ehefrau und Mutter.⁹⁰ Die Entwicklung der Medienfigur Diana in der Konstruktion der Publikumszeitschriften wird zeigen, inwiefern mit ihr in den Achtziger und Neunziger Jahren andere Werte und Frauenbilder ausdiskutiert werden und auf welche Weise sie eine Erneuerung der Figur der Gefangenen im goldenen Käfig darstellt.⁹¹

5.3. Geschichten aus den Königshäusern und von weiblichen Stars

5.3.1. Die Verbannung – Soraya

Nicht nur die britischen Royals, auch andere weibliche Figuren aus dem Umfeld der Königshäuser gehören zum Fundus des kollektiven Wissens, auf den sich die Publikumszeitschriften beziehen. Eine der populärsten Figuren ist Kaiserin Soraya, die zwischen 1950 und 1960 die Titelheldin der Regenbogenpresse war, so dass man dieser Presse oft die Bezeichnung „Soraya-Blätter“ gegeben hat (vgl. Nutz 1971, 23). Wie Sissi und Diana gehört sie in die Kategorie der ‚Lerchen‘, denn auch sie war ein sehr junges und unerfahrenes Mädchen, als der Schah sie 1951 heiratete. Ihr Vater stammte zwar aus hochrangigen iranischen Kreisen, doch sie hatte lange im Exil in Deutschland gelebt und die Mutter war eine Deutsche und Bürgerliche, so dass auch Soraya Erfahrungen außerhalb des goldenen Käfigs zugeschrieben werden konnten. Bis zur Verbannung entspricht Soraya dem Muster der Sissi-Figur, wenn auch in einem exotischen Umfeld: Ein junges und unerfahrenes Mädchen wird durch die Heirat mit dem persischen Schah zur Gefangenen im goldenen Käfig.⁹²

Die Figur Soraya bietet jedoch nicht nur eine exotische Variante der Gefangenen – die aufregende Version einer Deutschen, die persische Kaiserin geworden ist – sondern auch eine ungewöhnliche und aufregende Entwicklung. Die Kaiserin wurde verbannt, weil die Thronfolger ausblieben. Mit der Verbannung lässt sich die Unmenschlichkeit der Welt des goldenen Käfigs in besonders deutlicher Weise darstellen: Eine Kaiserin muss auf ihren Thron und ihr Glück verzichten und wird

⁹⁰Dieses Muster weiblicher Entwicklung vom naiven Mädchen zur erwachsenen und desillusionierten Ehefrau und Mutter findet man auch in vielen Eheromanen, besonders prägnant in den Romanen des 19. Jh., Gustave Flauberts *Mme Bovary* (1856/57) und Theodor Fontanes *Effi Briest* (1896). Eine ähnliche Verwendung des Motivs der Ehe als Gefängnis findet man zudem in der Kurzgeschichte von Marlen Haushofer *Wir töten Stella* (1986) oder in Simone des Beauvoirs Erzählung *Eine gebrochene Frau* (1967).

⁹¹Es waren noch weitere Folgen der *Sissi*-Trilogie geplant, doch sie wurden nicht produziert, weil Romy Schneider die Rolle der Sissi nicht mehr spielen wollte. Die historische Elisabeth lebte nach Hamann ihren Freiheitsdrang immer extremer aus. Kaiserin Elisabeth verließ Österreich so oft und so lange sie konnte und reiste immer zielloser umher. Sisis Reisen gleichen in der Darstellung Hamanns immer mehr dem Flug eines Vogels, ein Bild, das Sisi in einem Gedicht verwendete, um ihre Sehnsucht nach Freiheit auszudrücken: „Eine Möve bin ich von keinem Land,/Meine Heimat nenne ich keinen Strand,/Mich bindet nicht Ort und nicht Stelle;/Ich fliege von Welle zu Welle“ (Kaiserin Elisabeth, nach Hamann 1998, 570). Sisis Biografie zeichnet das Bild eines extrem ausgelebten Freiheitsdranges. Sie verweigert sich am Ende völlig ihrer gesellschaftlichen Rolle, der sie paradoxerweise die Möglichkeiten verdankt, ihre Freiheit immer extremer auszuleben. Darin aber liegen die Gründe, weshalb Sisi nicht in dieser, sondern in der Filmversion populär wurde. Mit dem Leben der historischen Kaiserin Elisabeth lässt sich keine Nähe zum Alltag eines breiten Publikums herstellen.

⁹²Um die Figur der Gefangenen Soraya herauszuarbeiten, beziehe ich mich im folgenden auf die Autobiografie Prinzessin Sorayas *Palast der Einsamkeit* (1994 [1991]).

auf Befehl eines Gremiums, dem Rat der Weisen, ins Exil geschickt – nicht weil sie etwas verbrochen hätte, sondern unschuldig – weil sie keine Kinder bekommen kann. Am Beispiel dieser Version der Gefangenen lässt sich zudem sehr eindringlich zeigen, dass man mit Geld nicht alles kaufen kann:

„So ist es vor allem das menschliche Leid, das jeden Fühlenden an Sorayas Schicksal rührt und ergreift: die Tragik einer Kaiserin, die alle Herrlichkeiten der Welt sich beschaffen kann, wenn immer sie es wünscht – nur jene nicht, um keinen Preis: das Glück der Mutterschaft...“ (*Wochenend* 1958, nach Blank 1977, 39).

Auch mit der Figur Soraya wird auf diese Weise ein einfaches Leben, werden Werte wie Mutterschaft und Familienglück, aufgewertet.

Ungewöhnlich an der Entwicklung der Figur Soraya ist zudem, dass sie den goldenen Käfig aufgrund der Verbannung wieder verlassen muss. Nach sieben Jahren Palast erinnern Sorayas Beschreibungen ihres Exils an den Paradiesvogel, der nicht mehr weiß, wie man sich in Freiheit bewegt:

„Ich möchte mein Leben neu anfangen. Und doch habe ich vor allem Angst: vor den Leuten, der Straße, dem Verkehr. Ich kann mich nicht mehr richtig fortbewegen. Überall stoße ich an Passanten. In Teheran hatte ich buchstäblich kein Recht, irgend etwas selbst zu tun. Allein die Tatsache Tee einzuschenken, galt als unschicklich. Dafür war ja eine Hofdame da. (...) Ich komme mir vor wie eine Gefangene, die nach vielen Jahren Einkerkierung vergessen hat, wie man sich orientiert, wie man inmitten anderer Menschen lebt.“ (Soraya 1994, 229f)

Soraya bleibt auch nach der Verbannung populär, was daran liegt, dass sie auch nach Verlassen des goldenen Käfigs nicht frei ist, sondern ihre Medienfigur weiterhin als Gefangene konstruiert werden kann, beispielsweise als Gejagte der Presse:

„Erbarmungslos wird mir von der Sensationspresse ein Liebhaber nach dem anderen untergejubelt. (...) Sie bringen mich soweit, daß ich mich in meinem Haus verkrieche; doch ringsherum, hinter jedem Baum, hinter jedem Strauch kauert schußbereit ein Fotograf.“ (ebd., 233)

Eine andere Möglichkeit, Soraya auch weiterhin als Gefangene darzustellen, bietet die Figur des Schahs, der nach Soraya auch nach der Scheidung noch Einfluss auf ihr Leben ausübt. Sie berichtet, dass nach der Premiere ihres ersten Spielfilms sämtliche Kopien verschwunden waren, eine Begebenheit, die sie dem Schah zuschreibt. „Das sähe ihm gleich. Der Herr und Gebieter, der das Bild der Frau konfisziert, die ihre Ketten abgeschüttelt. hat“ (ebd., 241). Aber auch tragische Ereignisse wie der Unfalltod ihres Geliebten Franco Indovina führen dazu, dass Soraya auch nach dem Verlassen des goldenen Käfigs nicht frei und glücklich ist, sondern eine Gefangene bleibt, die an ihrem Schicksal zerbricht. Auf diese Weise blieb die verbannte Kaiserin für die Unterhaltungspresse eine interessante Figur.

5.3.2. Das Image als Gefängnis

Es sind jedoch nicht nur die Geschichten von Monarchen, Prinzen und Prinzessinnen, die sich für das Erzählmuster der Gefangenen eignen. Auch die öffentlichen Rollen und das Image eines Stars können sich in Gefängnisse verwandeln, aus der sich eine Figur nicht befreien kann. Daniel Spoto (1993) beschreibt in einer Biografie über Marilyn Monroe, wie diese versucht habe, sich von den Klischees zu befreien, die sich mit ihrem Image als dummes Sexsymbol verbunden haben. Als auch ihr Ehemann und Literat Arthur Miller sie in seinem Film *The Misfits* (1961) nur als das Stereotyp ‚Marilyn Monroe‘ einsetzte, war sie verzweifelt:

„Mein ganzes Leben lang habe ich Marilyn Monroe gespielt, Marilyn Monroe, Marilyn Monroe. (...) Ich möchte so gern etwas anderes tun. Das war es, was mich so zu Arthur [Miller, d.V.] hinzog (...). Als ich ihn heiratete, hatte ich die Vorstellung, daß ich es schaffen würde, durch ihn von Marilyn Monroe wegzukommen, und nun bin ich wieder da und mache wieder dasselbe.“ (Monroe, nach Spoto 1993, 432)

Sie konnte sich nicht von dieser Rolle befreien. Ähnlich wie die Rolle einer Prinzessin kann auch die Rolle eines weiblichen Filmstars enge Grenzen und nur wenig Entwicklungsmöglichkeiten bieten, so dass sie als Gefängnis erlebt werden kann. Norma Jean Baker war als Marilyn Monroe zum Star geworden und der Ursprung ihres Images liegt in ihren Auftritten als Pin-up-Girl, durch die sie als Sex-Symbol bekannt und berühmt wurde. Um dem MM-Klischee zu entkommen, verließ sie Hollywood auf dem Höhepunkt ihres Ruhmes und versuchte ernsthafte Rollen zu übernehmen. Im Lauf dieser Veränderungen wurde ihr Image für sie zu etwas Fiktionalem, einer Rolle, in die sie sich für ihre öffentlichen Auftritte verwandelte. Sie empfand sie als eine Art Verhaltenskorsett, mit dem sie zwar erfolgreich war, unter dem sie jedoch litt. Ihr Maskenbildner erinnert sich an die erstaunliche Verwandlung, wenn sie Marilyn Monroe wurde:

„Ihre Stimme veränderte sich, ihre Hände und die Bewegungen ihres Körpers nahmen einen anderen Ausdruck an, und plötzlich war sie eine andere Frau – nicht mehr das hausbacken wirkende Mädchen in den ausgebleichten Jeans und den abgetragenen Hemd, das ich noch wenige Augenblicke zuvor gesehen hatte.“ (ebd., 478)⁹³

In dieser Konstellation, hier eine Frau, die unter ihrer öffentlichen Rolle leidet und daraus ausbrechen möchte, sich selbst finden wollte, dort eine Öffentlichkeit, die sich nicht für ihre Gefühle, sondern nur für das Klischee interessiert, das sie verkörpert, lässt sich die Geschichte Marilyn Monroes in die hier vorgestellte Erzähltradition der Gefangenen einordnen. Auch diese Erzählung zeichnet sich durch eine polarisierende Struktur aus, die das melodramatische Glücksversprechen ermöglicht. Im Scheitern – durch ihren Selbstmord – wird der Wunsch nach vollkommenem Glück und Freiheit aufrechterhalten, wird suggeriert, dass die Monroe vollkommen glücklich gewesen wäre, wenn nur die Produzenten, die Medien oder die Öffentlichkeit sie nicht so

⁹³Auch Marlene Dietrichs Tochter beschreibt in ihrer Biografie *Meine Mutter Marlene*, dass die Dietrich von ihrer Medienfigur in dritter Person sprach und diese als etwas Drittes ansah, das sie nur zum Teil war. Doch Marlene Dietrich ist keine melodramatische Figur, weil sie diese Tatsache als Begleitumstand ihres Startums akzeptierte und sie gerne mit ihrem Image spielte. Insofern ist diese Medienfigur von ihrer Konzeption her eher tragisch. Zudem war das Image der Dietrich von ihrem Ursprung her vieldeutiger und nicht so festgelegt wie das der Monroe. Zwar spielte sie in *Der blaue Engel* (1930) eine Prostituierte, doch sie wurde mit ihrer Rolle nicht gleichgesetzt. Ihr Auftritt wurde als schauspielerische Leistung anerkannt, schließlich war der Film auch eine Adaption eines künstlerischen Romans von Heinrich Mann.

grausam behandelt hätten. Wichtig ist dabei, dass diese Figur (wie Diana in den Publikumszeitschriften oder Sissi) nicht nach finanziellem Erfolg strebte, sondern nach Anerkennung, Liebe und Selbstfindung. In dieser Kombination lässt sich die Monroe als ‚Tugend‘ im Gegensatz zum ‚bösen‘ Hollywoodsystem oder zu den öffentlichen Erwartungen des Publikums konstruieren.

Eine ähnliche Geschichte ergibt sich auch aus Romy Schneiders Verhältnis zu ihrem von ihrer Rolle in der Sissi-Trilogie geprägten Image. Die Biografien Margaret Steenfatt schreibt beispielsweise:

„Und nachdem Romy in dem *Sissi*-Film auf ein ganz bestimmtes Frauenklischee festgelegt und dem Publikum verkauft wurde, meint die Öffentlichkeit, ‚ihre‘ Romy in- und auswendig zu kennen, und nur so will sie Romy haben.“ (Steenfatt 1991, 37)

Auch Romy Schneider lässt sich als Gefangene konstruieren, die sich völlig frei entwickeln könnte, wäre sie nicht von Produzenten und Publikum dazu gezwungen, immer wieder den gleichen Klischees zu entsprechen:

„Romys ständige Unzufriedenheit mit sich selbst und ihren Leistungen, ihr Bemühen, die Liebesrolle nicht nur durch Gefühlstiefe, sondern durch immer gewagtere erotische Darstellungen bis zur Verkörperung der Prostituierten (...) auszugestalten, sind Ausdruck des unaufgelösten Widerspruchs zwischen der Rolle, in die sie gezwungen wird, und dem Menschen, der sie sein könnte, wenn sie selbst bestimmen würde.“ (ebd., 95)

Auch bestimmte weibliche Stars eignen sich für die Konstruktion der melodramatischen Figur der Gefangenen. An ihrem Beispiel können sowohl das Zerschlagen an einer öffentlichen Rolle, als auch die (vergeblichen) Versuche, sich aus den engen Grenzen eines weiblichen Rollenstereotyps zu befreien, gezeigt werden. Sowohl Romy Schneiders Sissi-Image als auch Marilyn Monroes Image als Sex-Symbol zeichnen sich dadurch aus, dass es sich hierbei um sehr eng angelegte Medienfiguren handelt, die in dieser Begrenzung zum Gefängnis werden können.⁹⁴

Vor dieser Folie wird deutlich, dass sich eine Prinzessin im Zeitalter der Massenmedien besonders gut für die Konstruktion der Figur der Gefangenen eignet, da sie sowohl als eine Gefangene im goldenen Käfig als auch eine Gefangene ihres Images dargestellt werden kann.

6. Die Entwicklung der Gefangenen

Die Frage, weshalb die Medienfigur Diana eine besonders erfolgreiche Version der Figur der Gefangenen darstellt, lässt sich nur mit ihrer Entwicklung in ihrer sechzehnjährigen

⁹⁴Variabler sind Images, die von Beginn an breiter und widersprüchlicher angelegt sind, wie beispielsweise das die Gegensätze Heilige – Hure integrierende Image Madonnas.

Mediengeschichte beantworten. Erst dann wird erkennbar, inwiefern sie eine aktuelle und neue Version der traditionellen Figur darstellt, die sich auf die Mentalitätsgeschichte der Achtziger und Neunziger Jahre bezieht. Zu fragen ist auch, inwiefern ihre Entwicklung besonders viele melodramatische Höhepunkte, unerwartete Wendepunkte und Brüche geboten hat, die das tradierte Erzählmuster herausgefordert und erneuert haben. Die Analyse der Entwicklung der Medienfigur wird auch darüber Aufschluss geben, wie die Medien solche überraschenden Umbrüche in die überlieferten Erzählmuster einordnen. Auch die Entwicklung einer Medienfigur ist abhängig vom jeweiligen publizistischen Umfeld, so dass die unterschiedlichen Varianten der drei Publikumszeitschriften im Folgenden getrennt herausgearbeitet werden.⁹⁵

6.1. Freiheit zur Liebe – *Bunte*

Der Konflikt der Figur Diana mit der Queen um die Erziehung des Kindes, scheint die düsteren Vorahnungen der Verlobungszeit zu bestätigen: Sie wird sich den Befehlen und Erziehungstraditionen der Königin fügen müssen und daran zerbrechen (14, 1982, 20). Schon im nächsten Bericht, mit dem eine Serie in Erwartung der Geburt des britischen Thronfolgers beginnt⁹⁶, verfolgt die Zeitschrift jedoch eine andere Strategie. Wie zu Beginn des zweiten Teils der *Sissi*-Trilogie wird in diesem Artikel die Aussicht geschürt, die Figur Prinzessin Diana könne ihre Vorstellungen von Erziehung und Repräsentation im Palast doch durchsetzen (19, 1982, 102ff). Diese Konstruktion legt die Lesart nahe, die Prinzessin könne die kalte und unmenschliche Welt im goldenen Käfig verändern und durch ihren Einfluss würden sich dort endlich Gefühl und Wärme durchsetzen. Bezogen auf ihre Entwicklungsgeschichte verspricht diese Struktur, dass die Figur Diana trotz ihrer Prinzessinnenrolle auch im erwachsenen Leben ein naives und unbekümmertes Mädchen bleiben könnte. Um diese Struktur herzustellen, werden in der *Bunte* Fotos genutzt, die Prinzessin Diana bei offiziellen Auftritten zeigen, auf denen ihr Repräsentationsstil offensichtlich vom distanzierten Stil der anderen Royals abweicht. Auf einem dieser Fotos ist die Prinzessin abgebildet, wie sie sich beim ‚Bad in der Menge‘ zu einem Mädchen in die Hocke gesetzt hat. Diese Darstellung wird als Beleg eingesetzt, dass sich Prinzessin Diana selbst vom Protokoll des britischen Königshauses nicht davon abhalten lasse, nach ihren eigenen Gefühlen zu handeln: „Bei jeder offiziellen Gelegenheit verstieß Prinzessin Diana gegen das Protokoll, wenn Kinder auf sie zugerannt kamen. Hier tut sie so, als ob sie sofort ein Stück Schokolade probiert“ (ebd., 104). Auch im Text wird die Erwartung geschürt, Diana habe mit ihrem Stil die Welt des goldenen Käfigs verändert. Dazu wird eine Hofbeamtin zitiert: „Die Prinzessin hat mit ihrer jugendlichen Kraft und Energie, ihrer Natürlichkeit und Spontaneität die strengen Formen und Regeln des Hofes, wenn nicht gerade aufgelöst, so doch aufgeweicht“ (ebd.,

⁹⁵Vgl. als Überblick über die Entwicklung der Gefangenen sowie die Veröffentlichungen der drei Zeitschriften auch Kapitel VII. Quellennachweis und Zeitliste.

⁹⁶Die Serie ist wie jene in der Verlobungszeit als Countdown bis zur Geburt angelegt, unter dem Titel „Ein König wartet auf seine Geburt“ (19-23, 1982).

114). Die Konstruktion verspricht jedoch auch, dass die Figur Prinzessin Diana nicht nur das Hofprotokoll, sondern auch seine strenge Wächterin, die Queen, verändert habe: Weil diese bemerkt hat, dass Dianas „frische, moderne Art“ (ebd., 114) in der Öffentlichkeit gut ankomme, akzeptiere sie das „unkomplizierte Verhalten“ (ebd.) ihrer Schwiegertochter nach anfänglichen Irritationen schließlich doch. Wie in der *Sissi*-Trilogie werden diese Behauptungen jedoch nur angelegt, um sie wieder ins Gegenteil verkehren zu können. Der Fluchtpunkt der Strategie bleibt die Darstellung von Dianas Scheitern: Sie wird die Welt des goldenen Käfigs auf Dauer nicht verändern können, das System des goldenen Käfigs wird letztendlich stärker sein. Die Medienfigur Diana verändert die Regeln des Hofes zu Beginn mit den Mitteln ihrer Jugend: mit Natürlichkeit und Spontaneität, mit jugendlicher Kraft und Energie. Dies sind jedoch vergängliche Eigenschaften, die sie im Lauf ihrer Entwicklung verlieren wird. Die Queen akzeptiert das abweichende Verhalten ihrer Schwiegertochter zudem nur deshalb, weil es der Monarchie zu ausgezeichneten Popularitätswerten verhilft. In diesem überschwänglichen Lob des Repräsentationsstils der Prinzessin ist das zukünftige Scheitern schon angelegt: Die Figur Diana wird ihre Jugend und Frische verlieren – die Garanten ihres Erfolgs. Die Queen wird sie wieder kritisieren, sollte ihr Verhalten in der Öffentlichkeit auf Kritik stoßen. Es wird die Lesart nahe gelegt, dass die Prinzessin dann erneut in Konflikte mit der Queen geraten und verlieren wird.

Diese Strategie, den Sieg der Medienfigur Diana zuerst zu behaupten und dann doch zum Scheitern zu bringen, bestimmt die Konstruktion der Entwicklung in den ersten Jahren nach der Hochzeit. Beständig wird die aufregende Möglichkeit nahe gelegt, Prinzessin Diana habe die unmenschlichen Bedingungen im goldenen Käfig verändert und ein Kompromiss zwischen Gefühl und Rolle, Freiheit und erwachsenem Leben sei aufgrund ihres Einflusses möglich. Im Artikel über die Geburt des Thronfolgers wird beispielsweise berichtet, dass Prinzessin Diana die Erziehung ihres Sohnes selbst bestimmen werde und sich damit über alle Konventionen im Palast hinwegsetzen würde: „Dianas Sohn wird erzogen wie kein Prinz vor ihm. Von seiner Mutter“ (27, 1982, 22). Der Traditionsbruch wird in der *Bunte* übertrieben und auf diese Weise polarisierend dargestellt. Eine gefühlvolle Mutter Diana wird einer distanzierten und kalten Queen gegenübergestellt: „Charles hatte seit seinem dritten Lebensjahr seine Mutter nur eine halbe Stunde am Tag gesehen. Seine Kindheit hat er im strengen Gordonstoun-Internat verbracht“ (ebd., 22).⁹⁷ Durch diese polarisierende Konstruktionsweise kann das Versprechen wirksam werden, mit der Figur Prinzessin Diana würden Wärme, Gefühl und Liebe siegen und ein totaler Glückszustand könne sich einstellen. Eine Serie offizieller Familienfotos des Hoffotografen Lord Snowdon, in deren Mittelpunkt Dianas Beziehung zu ihrem Sohn William steht, wird zum Symbol ihres von Wärme und Gefühl bestimmten Erziehungsstils (32, 1982, 18f). Auf einem der Fotos hält Prinzessin Diana William so, dass sein Gesicht ihrem zugewandt ist, beide sehen sich in die Augen. Auf diese innige Verbindung zielt die Bild-Unterschrift ab:

⁹⁷Vgl. Kapitel III.5.1.

„Stille Zwiesprache zwischen Mutter und Sohn: Zärtlich und sehr behutsam hält Prinzessin Diana das Köpfchen von Prinz William. Er blinzelt sie freundlich an, spielt mit seinen kleinen Händen.“ (ebd., 19)

Die Fotos werden in der *Bunte* zu Zeichen, dass die Figur Diana sich im Palast nicht angepasst habe und dass ihr Verhalten gegenüber ihrem Sohn nicht wie dort üblich von den Pflichten und Zwängen der Rolle bestimmt werde, sondern von ihrer Sorge um das Wohl ihres Kindes. Der Prinzessin scheint es damit zu gelingen, was keine Generation vor ihr geschafft hat, „ihrem Sohn eine fröhliche Kindheit zu schenken, frei von allen Zwängen und Sorgen“ (ebd., 22).⁹⁸ Auf ähnliche Weise wird die Entscheidung interpretiert, Prinz William auf ihre erste offiziellen Reise nach Australien und Neuseeland mitzunehmen. Auch diese Handlung wird in der *Bunte* als Traditionsbruch dargestellt, den die Prinzessin gegenüber der Queen durchsetzen musste: „Ihr Argument: Auch wenn sie und ihr Mann Charles ihn nicht jeden Tag sehen werden, ist William doch in der Nähe und schnell erreichbar“ (12, 1983, 26). Das Neuartige an Prinzessin Dianas Entscheidung ist in dieser Interpretation, dass sie auf die Bedürfnisse ihres Kindes Rücksicht nimmt: Sie will in der Nähe sein, wenn William seine Mutter braucht, sie besteht auf freien Tagen, um sich um ihr Kind zu kümmern. Durch die polarisierende Struktur der Erzählung wird die Mutterliebe der Medienfigur Prinzessin Diana als das ‚Gute‘ erkannt und gepriesen, als Symbol von Wärme und Gefühl, während die Queen zum Symbol der unmenschlichen Bedingungen im Palast wird. Diese repräsentiert Kälte und die bedingungslose Unterordnung unter die Forderungen eines Protokolls, das auf Gefühle und Bedürfnisse der Menschen keine Rücksicht nimmt.⁹⁹ Die Konstruktion der *Bunte* legt die Lesart nahe, dass der Einfluss der Figur Diana die Welt des goldenen Käfigs verändern, sie menschlicher machen werde, ein Versprechen, das auf allgemeiner Ebene auch eine Hoffnung auf Erlösung von der Kälte und Unmenschlichkeit der Welt impliziert.

Den Höhepunkt dieser Konstruktionsweise bildet in der *Bunte* ein Porträt zum 22. Geburtstag der Prinzessin (27, 1983, 12ff). In diesem Bericht wird explizit darauf eingegangen, dass sich die düsteren Prophezeiungen der Verlobungszeit nicht erfüllt haben:

„Hatte man ihr vor der Hochzeit noch Unheilvolles prophezeit. Die Einheirat in die erste Familie des Landes würde ihre Identität brechen, ihren Dickkopf und ihren Schwung. Eine entsetzliche Vorstellung für einen selbstbewussten Teenager. Die Unkenrufe haben sich nicht bewahrheitet. Diana blieb sie selbst.“ (ebd., 22)

Allen Prognosen zum Trotz, werde die Figur Diana demnach von ihrer neuen Rolle und den damit verbundenen Pflichten und Zwängen nicht gebrochen, sondern entwickle auch innerhalb des Palastes Persönlichkeit: „Typisch Diana – sie will auf Teufel komm raus ihren eigenen Stil

⁹⁸Wobei in der *Bunte* bei der Beschreibung der schweren Pflichten, die auf den Thronfolger zukommen werden, sein Reichtum nicht verschwiegen wird. So wird „Dianas kleiner Prinz“ auf dem Titel auch als das „reichste Baby der Welt“ (ebd.) charakterisiert.

⁹⁹Vgl. Kapitel III.5.1.1, insbesondere die Anekdote zum Widersehen Elizabeth II. mit ihren Kindern nach einer mehrmonatigen offiziellen Reise.

behalten. Den Auseinandersetzungen mit der Familie stellt sie sich lieber, als dass sie auf ihre Persönlichkeit verzichtet“ (ebd.). Doch gerade dieses Porträt, das die Leistungen der Prinzessin überschwänglich lobt, wirft wieder Schatten in die Zukunft. Wie zuvor, werden Dianas Erfolge ihrer jugendlichen Unbekümmertheit zugeschrieben:

„Gerade diese Unverbrauchtheit und Spontaneität haben ihr den Einstieg in den ‚Job‘ einer zukünftigen Königin erheblich erleichtert. Es liegt jetzt an ihr, die großen Erfolge der ersten zwei Jahre als Prinzessin von Wales zu festigen. Es können noch Jahrzehnte vergehen, ehe ihr Mann König und sie Königin wird. Bis dahin wird sich Diana eine eigene verantwortliche Aufgabe suchen müssen. Eine Aufgabe, die sie über die Repräsentationsroutine hinaus beschäftigt.“ (ebd.)

Die Figur Diana wird in diesem Artikel als strahlende „Volksprinzessin“ (ebd., 12) präsentiert, ihre Erfolge hinsichtlich der Verjüngung des Erscheinungsbildes der britischen Monarchie werden gefeiert.¹⁰⁰ Der Leser erhält jedoch darüber hinaus die Gelegenheit, sich über die weitere Entwicklung der Prinzessin Sorgen zu machen. Spontaneität und Unverbrauchtheit werden als vergängliche Eigenschaften dargestellt. Diese Konstruktion legt die Fragen nahe, was aus der Prinzessin werden wird, wenn sie ihre Jugendlichkeit verliert und älter und verbraucher wird? Was, wenn die Aufgaben der Prinzessinnenrolle nicht mehr neu und aufregend, sondern zur Routine geworden sind? Wird sie es tatsächlich schaffen, innerhalb der engen Grenzen der Rolle eine eigenverantwortliche Aufgabe zu finden? Das Porträt endet versöhnlich, indem berichtet wird, dass Prinzessin Diana schon eine Aufgabe gefunden habe, dass sie fünf oder sechs Kinder bekommen wolle. Dies wird – zumindest vorerst – als ausreichend bewertet: „Die britische Nation wird es ihr danken. Denn jedes neue Prinzesschen und jeder neue Prinz werden eine gute Nachricht sein“ (ebd.).

Als Wendepunkt der Entwicklung wird in der *Bunte* ein offizielles Familienfoto interpretiert, das Prinzessin Diana zusammen mit William und Charles kurz vor der Geburt des zweiten Kindes zeigt (26, 1984, 119). Bei diesem Auftritt trägt die Prinzessin eine neue, damenhaftere Frisur, mit der sie laut *Bunte* älter und nicht mehr unbekümmert wirke: „Das Jungmädchenhafte hat sie völlig abgelegt. Das blonde Haar ist länger und ladylike in weiche Wellen gelegt“ (ebd.). Der neue Stil wird als Zeichen dafür interpretiert, dass die Anforderungen der Prinzessinnenrolle die Medienfigur Diana nun doch verändern würden:

„Und ganz wie bei ihrer Schwiegermutter, der Königin, ist ihr Lächeln distanzierter geworden (...). Nach außen hin scheint sie sich voll ihrer königlichen Rolle angepasst zu haben. Und selbst beim Fototermin zu Prinz Williams zweitem Geburtstag (...) gibt sie sich britisch-cool.“ (ebd.)

Dieses Foto bestätigt die düsteren Prophezeiungen der *Bunte*, indem sie Dianas Scheitern als an ihrem Körper ablesbar präsentiert. Auch die offiziellen Familienbilder nach Henrys Geburt vermitteln den veränderten Darstellungsstil der Prinzessin: Sie blickt förmlich und kontrolliert in

¹⁰⁰Vgl. zu den in diesem Porträt angesprochenen Leistungen der Prinzessin Kapitel V.3.1.1.

die Kamera, ohne auf ihr Kind in besonders inniger Weise einzugehen (43, 1984, 196). Die Zeichen verdichten sich, dass der Sieg der Figur Diana im Palast auf Dauer nicht möglich sei. Die Prinzessin scheint sich den dort herrschenden Bedingungen anzupassen, ihre Unbekümmertheit zu verlieren und zu einer ähnlich distanzierten Repräsentantin zu werden wie die Queen und die anderen Royals.

Mit diesen förmlich wirkenden Fotos beginnt in der Darstellung der *Bunte* ein neuer Abschnitt in der Entwicklung der Figur. Nach einer Phase, in der ein Kompromiss möglich erschien und die Figur Diana scheinbar auch innerhalb des goldenen Käfigs dank ihrer jugendlichen Unbekümmertheit frei und selbstbestimmt leben konnte, beginnt die Phase ihrer Anpassung an das Leben im Palast – und damit auch an das erwachsene Leben. Die damenhaftere Frisur signalisiert aus Sicht der *Bunte*, dass die Prinzessin nicht mehr das unbeschwerte Mädchen sei, sondern eine erwachsene Frau. Mit einer Fotoreihe bestehend aus 20 Nahaufnahmen der Prinzessin wird diese Entwicklung „vom Mädchen zur Mutter, vom Teenager zur Dame“ (46, 1984, 130f) auf visueller Ebene dargestellt. Wiederum vermittelt die Zeitschrift, dass die Entwicklung der Prinzessin an ihrem Körper und in ihrem Gesicht ablesbar sei. Als erste Abbildung der Reihe wird ein Ausschnitt eines Fotos aus der Kinderserienreihe präsentiert. Prinzessin Dianas verträumter und verllorener Blick symbolisiert in diesem Kontext den Imagebeginn als schüchterner Teenager, während ein Foto aus der Serie der Familienfotos mit Henry den vorläufigen Endpunkt ihrer Entwicklung zur „selbstbewussten jungen Frau“ (ebd., 130), Dame und Mutter darstellt. Diana wirkt förmlich und gar nicht mehr wie ‚sie selbst‘, so wie sie noch im Artikel „Prinzessin Wunderbar“ (27, 1983) beschrieben wurde. Ihr Aussehen in dieser Darstellung wird in der *Bunte* nicht mehr als ein Zeichen ihrer Natürlichkeit gedeutet, sondern wird im Gegenteil als „Produkt ihrer eigenen und unglaublichen Disziplin“ (ebd., 132) interpretiert. „Vier Jahre arbeitete die heute gerade 23jährige daran, perfekt in das Image einer Königin zu passen. Dazu gehören auch Opfer“ (ebd.).¹⁰¹ Damit wird die Entwicklung der Medienfigur Diana als fremdbestimmt charakterisiert, denn auch die neue Frisur wird beispielsweise als ein Rat der Königin dargestellt, von dem die „Kronprinzessin anfangs gar nicht begeistert war“ (ebd.). Auch wenn in diesem Bericht vor allem ihre Entwicklung zur strahlend schönen Frau, „zur Titelblattschönheit Nr. 1“ (ebd.) beschrieben wird, so wird diese auch als ein Zeichen von Verlust und Opfer gedeutet, da die Natürlichkeit und Jugend der Figur in diesem Prozess verloren gingen.

In der Konstruktion der *Bunte* verdichten sich die Zeichen, dass sich die Prophezeiungen der Verlobungszeit also doch bewahrheiten. Die angelegte Struktur der Zeitschrift wird damit bestätigt: Die Figur Prinzessin Diana beginnt, in der Zwangsjacke des britischen Königshauses zu leiden.

¹⁰¹Dianas Veränderung als Produkt von Arbeit darzustellen, hat auch eine Funktion in Bezug auf die Leserin: Jede Frau kann diese Schönheit erreichen, wenn sie nur genug an sich arbeitet.

Abb. 15 / *Bunte* 49, 1986, Titel

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

Dazu wird eine Nahaufnahme von einem offiziellen Auftritt der Prinzessin auf dem Titel präsentiert, auf dem sie unglücklich wirkt (49, 1986). Sie trägt kostbaren Schmuck, sie ist sorgfältig frisiert und stark geschminkt. Der Blick der Prinzessin drückt Trauer aus – als wäre sie kurz davor, in Tränen auszubrechen. Neben dieses Foto wurde ein kleineres gesetzt, das sie am Tag ihrer Hochzeit an der Seite von Charles. Im Vergleich zu diesem natürlichen und gesund

aussehenden jungen Mädchen, das sie einmal war, wirkt Diana noch bedauernswerter. Die Titel-Schlagzeile ist riesengroß in Blau gesetzt und knallrot unterstrichen: „Di, was ist aus Dir geworden?“ (ebd.) Die Schrift erinnert an Gitterstäbe, Dianas Gesicht wird rundherum vom Layout eingeschlossen, so dass diese Präsentation die Lesart nahe legt, die Prinzessin blicke aus einem Gefängnis heraus. Diese Darstellung bestätigt sämtliche Befürchtungen, die in der *Bunte* während der Verlobungszeit angelegt wurden: Die Medienfigur Diana ist eine Gefangene, die in ihrem goldenen Käfig leidet. Sie trägt wertvollen Schmuck, steht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Dies kann jedoch nicht aufwiegen, was sie dafür aufgegeben und verloren hat: ihre Jugend, ihre Natürlichkeit und Frische, ihre Freiheit. Die Strategie der *Bunte*, die in der Verlobungszeit angelegten Prophezeiungen zuerst zu widerlegen, um sie dann doch zu bestätigen hat auf mehreren Ebenen Funktionen in der Konstruktion der Zeitschrift. Zum einen legt sie in der ersten Phase nach der Hochzeit die aufregende Möglichkeit nahe, die Figur Diana könnte es schaffen, den goldenen Käfig hin zu mehr Menschlichkeit und Wärme zu verändern. Die Konstruktion dieses Versprechen zielt jedoch von Beginn darauf ab, das letztendliche Scheitern der Figur darzustellen. Auf diese Weise wirkt das melodramatische Konditional, denn die Hoffnung auf Erlösung von der Kälte und Unmenschlichkeit der Welt wird auf die Ebene der Sehnsucht verschoben, da sie sich in der ‚Realität‘ (wieder) als undurchführbar erweist. Gleichzeitig wird jedoch vermittelt, dass es möglich gewesen wäre: *Wenn* die äußeren Bedingungen es zugelassen hätten, *dann* wäre die Erfüllung dieser Sehnsucht endlich möglich gewesen. Wie in der Sissi-Trilogie wird mit der „Also-doch“-Strategie auch der Prozess des Erwachsenwerdens dargestellt: die Unbekümmertheit der Jugend lasse sich in dieser Konstruktion doch nicht ins erwachsene Leben retten.

Die Veränderungen der Medienfigur Diana im Auftreten werden als Folge der Anstrengungen der Prinzessinnenrolle bewertet, denn die zahlreichen Pflichten haben laut *Bunte* zahlreiche Spuren an ihrem Körper hinterlassen:

„Rund 88 000 Kilometer weit ist sie in diesem Jahr gejettet, also gut zweimal um die Erde. Sie war in Kanada und Wien, Japan und Arabien. 17 600 Kilometer hat sie im Auto zurückgelegt, um auf rund 115 Veranstaltungen Hände zu schütteln, Kinder zu tätscheln und Konversation zu pflegen. Unzählige Kameras und noch mehr Augenpaare haften an Diana, jede Bewegung registrierend und somit totale Selbstbeherrschung verlangend.“ (ebd.)

Bezeugt werden die Anstrengungen der Rolle in der *Bunte* mit einem Zitat des britischen Hofchronisten Harold Brooks-Baker: „Ihr Job (...) besteht aus einem Prozent Glanz und 99 Prozent Elend“ (ebd.). Die Figur Diana habe ihre Frische und Natürlichkeit verloren, ihr Lächeln wirke gequält, ihre Auftritte gestresst, müde und unglücklich. Wie bei den Figuren Heidi und Sissi wird ihr Unglück in der Konstruktion der Publikumszeitschriften körperlich darstellbar.

Mit dem sichtbar werdendem Leid der Figur Prinzessin Diana beginnt in der *Bunte* eine neue Phase der Entwicklung, denn der Prozess des Erwachsenwerdens erscheint abgeschlossen: Sie ist demnach eine Frau geworden, die die Konflikte, Anforderungen und Zwänge bewältigen muss, die das erwachsene Leben mit sich bringt – ohne den Bonus der Jugend, der ihr in der ersten Phase,

laut *Bunte* den Einstieg erleichtert hatte. In der Zeitschrift wird jetzt auch die Voraussage bestätigt, dass die Abweichungen der Figur Diana von den Vorgaben des Protokolls nur so lange von der Queen gebilligt werden würden, so lange sie in der Öffentlichkeit gut aufgenommen würden und auf diese Weise der Monarchie nützten. In einem Artikel der Zeitschrift wird berichtet, dass sich Prinzessin Diana und ihre Schwägerin Sarah bei ihren Auftritten zu viele Freiheiten erlaubt hätten, so dass beide in Konflikt mit der Königin geraten seien. „Lady Di kommt nicht mehr an“ (31, 1987, 22f) titelt die *Bunte*: „Di’s Doppelfehler: Sie ist unpünktlich und unköniglich“ (ebd., 22). In der rechten oberen Ecke wurde ein kleines Foto der Queen zusammen mit Ehemann Philip und Tochter Anne auf einem Balkon so gesetzt, als würden die drei auf Prinzessin Diana, die ganzseitig abgebildet ist, herunterblicken: „Die Queen ist pikiert. Entsetzt sieht sie dem Treiben ihrer Schwiegertöchter zu“ (ebd., 23). Das Foto zeigt eine streng und zornig blickende Queen, deren erhobener Zeigefinger in dieser Präsentation direkt auf Diana zeigt. Prinz Philip hat seine Schwiegertochter stirnrunzelnd mit einem Fernglas ins Visier genommen und auch Anne erscheint, als würde sie missbilligend zu ihrer Schwägerin hinblicken. Die *Bunte* berichtet, dass die Schwägerinnen nach zahlreichen Auftritten, bei denen sie die protokollarischen Regeln verletzt hätten, zur Queen gerufen wurden: „Königin Elizabeth II. las den Ehefrauen ihrer Söhne (...) die Leviten. In einer Schärfe, die bislang nicht zum Umgangston der Familie gehörte (...)“ (ebd., 25). Wie im ersten Konflikt mit der Queen um die Erziehung des Kindes zeigen sich wieder die engen Grenzen ihrer Positionen, die sie als Gefangene kennzeichnen. Das Wohlwollen der Öffentlichkeit war in dieser Darstellung kein Freibrief, sondern beruhte auf den Leistungen der Figur Diana, ihrer Frische und Spontaneität. Erbringt sie diese Leistungen nicht mehr, wird sie kritisiert und streng gerügt, sowohl von der Öffentlichkeit als auch von der Queen. Das Leben im goldenen Käfig – und damit auch das erwachsene Leben – erweist sich als Ort, bei dem die eigenen Bedürfnisse beständig gegenüber den Pflichten der Rolle zurückstehen müssen und aus dem es keinen Ausweg gibt.

In der ersten Phase der Anpassung an die Bedingungen im goldenen Käfig rückt die Beziehung zwischen Prinz Charles und Prinzessin Diana in der *Bunte* in den Hintergrund, denn in den ersten Jahren wird bevorzugt über die Entwicklung der Prinzessin als Repräsentantin Großbritanniens berichtet. Auch die Konstruktion der Ehe funktioniert jedoch in der „Also-doch“-Struktur: den Prophezeiungen der Verlobungszeit wird widersprochen, um sie dann zu bestätigen. Nachdem es in den ersten Jahren so ausgesehen hat, als hätten sich die Liebesträume der Figur erfüllt und Prinz Charles sei nun kein Macho mehr, sondern habe sich in einen liebevollen Familienvater und treuen Ehemann verwandelt, bestätigen sich nun auch in dieser Hinsicht die düsteren Prophezeiungen. Sie werden explizit im ersten Bericht über eine mögliche Ehekrise des Paares ausgesprochen: „Die Ehe-Astrologen hatten *also doch* [Hervorhebung d.V.] Recht. Schon bei der Verlobung prophezeiten sie: Das geht nicht gut!“ (18, 1987, 18) Anlass für die Vermutung, das Ehepaar hätte sich auseinandergelebt, ist, dass sie nur noch selten gemeinsam auftreten und wenn, dann vor allem bei offiziellen Anlässen. Daraus wird in der *Bunte* gefolgert, dass die Ehe nur noch

protokollarische Pflicht geworden sei: „Ein ‚keep smiling‘ für die Fotografen. Ein vorgegaukeltes Glück für die Kameras. Im wirklichen Leben gehen sie sich aus dem Weg“ (ebd., 144). In der Konstruktion der *Bunte* hatte die Liebe im goldenen Käfig also doch keine Chance – aus einer Liebesbeziehung sei eine Pflichtübung geworden. Beide haben demnach nur noch das Ziel, sich aus dem Weg zu gehen: „Sie haben nur noch einen gemeinsamen Wunsch: das Verlangen nach getrennten Betten“ (ebd., 144). Ein Wunsch, der jedoch als undurchführbar dargestellt wird. Das Gefängnis der Medienfigur Diana wird in dieser Phase immer mehr durch ihre unglückliche Ehe symbolisiert, aus der sie sich nicht befreien kann. In der *Bunte* wird die mögliche Entfremdung des Paares vor allem dazu verwendet, um die Unmenschlichkeit der Welt des goldenen Käfigs zu bezeugen: Trotz Ehekrise müssen sie auf ihren offiziellen Reisen sowie bei anderen Terminen weiterhin als glückliches Paar auftreten und der Öffentlichkeit vorspielen, sie seien noch immer verliebt. Ein gemeinsamer Besuch in Frankreich wird in der *Bunte* deshalb als „Liebe im Auftrag der Majestät“ (47, 1988, 20) betitelt und das System des Palastes verurteilt:

„Das Königshaus, von Spöttern ‚Firma Krone‘ genannt, funktioniert wie ein Industriekonzern, in dem alle Kinder, Cousins, Nichten und Neffen wie Aufsichtsräte Funktionen haben und Verantwortung tragen müssen. Sogar Glücklichkeit wird vorgeschrieben.“ (ebd., 22)

Das Unmenschliche des Systems zeigt sich darin, dass der Palast nicht nur die Erfüllung zahlreicher Pflichten verlangt, sondern auch noch die Gefühle vorschreibt. Aus dem glücklichen Liebespaar ist das Paar geworden, das in der *Bunte* in der Verlobungszeit vorausgesehen wurde: Es erfüllt gemeinsam seine Pflichten, tritt bei diesen Anlässen auch (ganz professionell) als glückliches Paar auf, darüber hinaus geht aber jeder seine eigenen Wege.

In der Konstruktion der *Bunte* wird das Gefängnis der Figur Diana ab jetzt vor allem durch zwei Wörter definiert: „Scheidung unmöglich“ (51, 1990, 18). In dieser Phase wird die Sehnsucht nach Liebe wieder zum Ziel der Figur Prinzessin Diana. Es wird wiederum als ein Begehren dargestellt, das im britischen Königshaus zum Scheitern verurteilt ist. Das Leben der Prinzessin wird zu diesem Zeitpunkt auf eine kurze Formel gebracht: „Muss unterkühltes Leben leben. Auf ewig angekettet an einen traurigen Mann, der König werden will“ (11, 1991, 20). Das Aufmacherfoto des Artikels „Das depressive Paar“ (18, 1991, 26f) zeigt Prinzessin Diana und Prinz Charles bei einem öffentlichen Auftritt nebeneinander stehend, aber in entgegengesetzte Richtungen blickend. Fotos dieser Art werden in der *Bunte* zum Symbol ihrer Gefangenschaft: Das Paar hat sich offensichtlich nichts mehr zu sagen, sie hassen sich vielleicht sogar. Sie sind jedoch bis ans Lebensende durch die offizielle Rolle aneinandergekettet. Der Bericht über den Ablauf eines typischen gemeinsamen Wochenendes auf ihrem Landsitz Highgrove zeichnet das Bild einer Ehehölle – besonders für Diana. Es gibt in diesem, von der *Bunte* entwickelten Szenario, für die Prinzessin keine Wärme, keine Liebe und keine Abwechslung, denn Prinz Charles kümmere sich ausschließlich um seine „royal hobbies: Cricket, Gärtnerei, Mozart. Liest philosophische Schriften“ (ebd., 29). In der Konstruktion der *Bunte* wird die Herzlosigkeit von Charles' Verhalten besonders

daran deutlich, dass seine Frau nicht nur mit Kälte und Gleichgültigkeit behandle, sondern ihr aufgrund der Hofetikette auch noch den Umgang mit den Dienstboten verbiete, bei denen die Prinzessin ein wenig Wärme gefunden habe: „Früher pflegte Di zu dem Wachtposten am Parktor zu gehen. Wollte ein bisschen reden, menschliche Wärme. Charles hat es verboten (keine Vertraulichkeiten mit dem Personal)“ (ebd., 30). Die Figur Diana leidet in diesem Käfig und wird laut *Bunte* depressiv, „meist sitzt sie nur da und starrt stundenlang traurig in die Gegend“ (ebd.). Das Leid der Prinzessin wird in diesem Bericht noch dadurch gesteigert, dass sie zusammen mit Prinz Charles trotz Ehekrise in der Öffentlichkeit eine glückliche Familie spielen muss, für das „Ehealbum offiziell“ (ebd., 30). Die Qualen der Figur der Gefangenen im goldenen Käfig werden in der Darstellung der *Bunte* immer größer.

Der zehnjährige Hochzeitstag ist in dieser Zeitschrift nur noch ein Anlass für einen Artikel über die zunehmende Zahl der Scheidungen unter Prominenten. Unter dem Titel „Der Sommer der zerbrochenen Herzen“ (30, 1991, 12f) wird die Geschichte des Paares noch einmal erzählt. Etwas kitschig und übertrieben wird in der *Bunte* die Entwicklung der Prinzessin beschrieben:

„Verwirrt vor Glück küsste ein scheues Mädchenwesen vor zehn Jahren Prinz Charles und wurde seine Frau. Prinzessin Di. Schöner und schöner wurde das Mädchen im Frühling der Liebe (...) Der Frühling der Liebe ist aus. Der Sommer der Tränen ist gekommen. ‚Paläste sind kalt‘, sagte einmal (...) der Herzog von Windsor, ‚Herzen können darin erfrieren.‘“ (ebd.)

Mit dem Bezug auf die Abdankung Edwards VIII., wird das Scheitern der Ehe wieder auf mehreren Ebenen lesbar.¹⁰² Es ist Ausdruck dessen, dass Liebe und Gefühl in der Kälte des Palastes keine Chance hatten. Das Zerschlagen der Liebe kann jedoch auch als Scheitern an der Routine des Alltags und den Bedingungen des erwachsenen Lebens gelesen werden. Es ist eben nicht mehr der Frühling der Liebe, sondern der Sommer der Tränen – die Jahreszeiten werden als Metaphern der fortschreitenden Lebensgeschichte verwendet. Prinzessin Diana wird als eine erwachsene Frau präsentiert, die den Alltag, die Konflikte sowie die Routine einer zehnjährigen Ehe bewältigen muss. Können hier Anschlussmöglichkeiten an den Alltag des Lesers geknüpft werden, so bietet die Geschichte der Prinzessin auch Möglichkeiten zur Distanzierung, da sie besonders schwer an ihrer unauflösbaren unglücklichen Ehe leide: „Es ist eine ausweglose Ehe per Tradition. Eine Scheidung wäre Shocking. Diana würde das Sorgerecht für die Kinder verlieren. Charles müsste auf die Krone verzichten“ (ebd., 16). Das Gefängnis der Medienfigur Diana wird nun mehr denn je durch ihre unglückliche Ehe symbolisiert, die sie ohne gravierende Folgen nicht verlassen kann. Die Unmenschlichkeit des britischen Königshauses kann am Beispiel der leidenden Prinzessin, die an den Lebensbedingungen im Palast zu zerbrechen droht, in der *Bunte* immer deutlicher herausgearbeitet werden. Mit einer neunteiligen Fotoreihe werden den offiziellen Fotos des Ehe-, Familien- und „Exportglücks“ (14, 1992, 21) Aufnahmen der einsamen Frau gegenübergestellt, die

¹⁰²Vgl. Kapitel III.5.1.6.

die Medienfigur Diana im Königshaus in ‚Wirklichkeit‘ sei. Zum Inbegriff des geheutelten Glücks wird in der *Bunte* ein offizielles Familienfoto präsentiert, das in der Tradition der bürgerlichen Familienbilder des 19. Jahrhunderts inszeniert wurde. Trotz offensichtlicher Ehekrise wurden sie vom Hoffotografen Snowdon auf einem förmlich wirkenden Porträt zur vorbildlichen Familie bei einem Sonntagsausflug stilisiert. Mit den Fotos, die eine traurige Diana zeigen, wird dieses Foto in der Darstellung der *Bunte* als Fiktion entlarvt. Besonders ein Foto, das die Prinzessin bei einem Spaziergang zeigt, bei dem sie einsam und traurig wirkt, wird zum Symbol der verzweifelten Gefangenen, die sie ‚eigentlich‘ sei: „Diana, 30, auf der Suche. Nach sich, nach Sinn, nach Liebe. Allein im Park, ihre Seele geht fremd. Die Ehe war wohl ein Fehler“ (ebd.). Ihre mögliche Untreue von der in diesem Artikel die Rede ist, wird in der Konstruktion der Zeitschrift als verzweifelte Suche nach Liebe und Trost dargestellt. Ein Foto, das bei einer Beerdigung aufgenommen wurde, auf dem Prinzessin Diana traurig und verzweifelt wirkt, wird in der *Bunte* zum Symbolfoto dieser zerbrechenden Diana: „Hat Charles ihre Seele zerstört? Dianas Schmerz ist zu groß: Sie zeigt öffentlich Tränen“ (20, 1992, 19). Die Veröffentlichung der Enthüllungen Andrew Mortons, über das ‚wahre‘ Leben der Medienfigur Diana bestätigt die Konstruktionsweise der *Bunte* (37, 1992, 24ff). Das Foto von der Beerdigung wird aus diesem Anlass erneut veröffentlicht: „Fünf Selbstmordversuche, Flucht in die Bulimie, kein Lächeln mehr für Prinz Charles. Nach elf Jahren Ehe sucht Prinzessin Di, 31, Trost bei Domestiken und Autohändlern“ (ebd., 27). Die Affären der Figur Diana werden als Untreue einer verzweifelten Frau dargestellt, die Halt und Trost in ihrem Unglück suche. Am Beispiel der zerbrechenden Gefangenen Diana, wird die Unmenschlichkeit der Welt des goldenen Käfigs in den Publikumszeitschriften darstellbar, die sich dadurch zu erkennen gibt, dass sie aus einem optimistischen und unbeschwerten Mädchen eine Leidende gemacht haben. Die Konstruktion zielt in dieser polarisierten Struktur sowohl auf die moralische Verurteilung der Lebensbedingungen am Hof als auch des erwachsenen Lebens und damit auf die Verurteilung der gesamten Kälte und Unmenschlichkeit der Welt ab.

Die Bekanntgabe der Trennung durch den britischen Premierminister John Major verhilft der Entwicklung der Medienfigur zu einer überraschenden Wende: die Gefangene zerbricht nicht, sondern befreit sich aus ihrem goldenen Käfig. In der *Bunte* wird die Medienfigur Diana als Siegerin präsentiert, denn sie ist endlich frei. „Für Diana winkt die Freiheit. Preis: der goldene Käfig“ (52, 1992, 17). Befreit hat sie sich vor allem von ihrer unglücklichen und qualvollen Ehe: „Kaum noch Zwangsauftritte mit Charles, kein gequältes Lächeln, keinen langweiligen Urlaub in der schottischen Einöde von Schloss Balmoral“ (ebd., 17). Auch die Trennung wird in der *Bunte* dazu genutzt, die Welt des Palastes zu verurteilen, indem Dianas Leidensgeschichte als Gefangene noch einmal erzählt wird:

„Sie hat sich lange eingefügt in das strenge Schema des Protokolls. Aber am Ende hat sie rebelliert. Für sich selbst und für ihre Söhne. Die Prinzessin konnte mit der Lebenslüge einer gescheiterten Ehe nicht länger weiterleben. Sie kämpfte für die Chance auf ein neues Glück.“ (ebd.)

Die Gefangene hat sich aus ihrem Gefängnis befreit und diese Befreiung ist in der Interpretation der Zeitschrift gleichzeitig ein moralischer Sieg ihrer Ehrlichkeit über die Lügen, die der Palast von ihr gefordert habe. Die Prinzessin habe gekämpft, Mut bewiesen und daraufhin gesiegt. Wie in der Verlobungszeit wird auch im Bericht über die Befreiung der Prinzessin dramatische Ironie eingesetzt. Sie hat sich in der Darstellung der Zeitschriften zwar aus ihrer Ehe befreit, doch es wird darauf hingewiesen, dass sie weiterhin Mitglied der königlichen Familie bleiben werde. Ihr Ziel, ein neues Glück zu erleben, werde sie daher nicht erreichen: „Diana wird weiterhin repräsentieren. Hat die Pflicht ihres Titels: keine Skandale keine Affären, Leben diskret“ (ebd.). In der *Bunte* wird das Szenario einer äußerst begrenzten Befreiung entworfen: „Eine Freiheit mit engen Grenzen. Denn von jetzt an darf sich auch Diana keine Fehler mehr erlauben“ (ebd.). Die Affären der Prinzessin riefen nur deshalb Verständnis hervor, weil sie eine vernachlässigte Ehefrau gewesen sei: „Aber von nun an wird jeder kleinste Ausrutscher unerbittlich verfolgt. Ein lockeres Privatleben (...) wird Diana auch in Zukunft nicht führen können. Sie muss weiter Rücksicht nehmen. Ein Leben im goldenen Käfig“ (ebd.). Wie in der Verlobungszeit wird in diesem Moment das Scheitern der Medienfigur Diana prophezeit: Sie wird sich nicht befreien können und sie wird auch in Zukunft vergeblich nach Liebe suchen. An dieser Stelle wird deutlich, dass der zentrale Wert in der *Bunte* die romantische Liebe ist: Die Figur Diana will in der Darstellung der Zeitschrift frei sein für eine neue Liebe, für einen neuen Mann. In der *Bunte* wird jedoch erneut vorausgesagt, dass dieses Ziel zum Scheitern verurteilt sei, denn sie müsse dennoch weiter die Pflichten ihrer Rolle berücksichtigen und sei als allein stehendes weibliches Mitglied der königlichen Familie noch verletzbarer. Die Sehnsucht nach vollkommener Freiheit und Liebesglück wird in der melodramatischen Konstruktionsweise jedoch gleichzeitig aufrechterhalten, indem sie in die Zukunft projiziert wird:

„Wer weiß schon, was in ein paar Jahren sein wird, wenn William (...) und Bruder Harry älter sind. Vielleicht stimmt die bis dahin völlig desillusionierte Queen ja doch noch einer Scheidung von Charles und Diana zu. Dann wäre Diana wirklich frei. Für eine neue Liebe, für einen Mann, der sie endlich glücklich macht.“ (ebd.)

Mit dem melodramatischen Konditional gelingt es, im Moment des angekündigten Scheiterns die grundsätzliche Möglichkeit der vollkommenen Liebe und des Glücks aufrecht zu erhalten. Die Konstruktion impliziert auf diese Weise das Versprechen, Prinzessin Diana könnte dieses Glück erreichen, *wenn* sie von der Queen die Erlaubnis zur Scheidung erhalten würde, denn erst dann wäre sie wirklich frei und könnte auch endlich einen Mann finden, mit dem sie vollkommen glücklich sein könnte. Auf diese Weise wird der Wunsch nach Glück für den Leser wieder auf die Ebene der Sehnsucht verschoben. Es ist eine Struktur, die nur durch das Scheitern der Figur hergestellt werden kann.

In der *Bunte* werden die angelegten Prophezeiungen schon bald bestätigt. Zu diesem Zweck wird das Foto eines Paparazzo genutzt, das doppelseitig veröffentlicht wird (7, 1993, 120f) (Abb.18).

Abb. 18 / *Bunte* 7, 1993, 120f

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München



Diana wurde fotografiert, als sie in Gedanken versunken eine nächtliche Straße überquert. Ein Auto fährt an ihr vorbei, dessen Insassen die Prinzessin erkannt haben. Das Paar starrt sie an, die Blicke sind durch die Unschärfe der Aufnahme entstellt und wirken unverhohlen neugierig und respektlos. Für die *Bunte* sind diese Blicke die Bestätigung der angelegten Struktur: Diana ist auch nach der Trennung nicht frei: „Daran wird sich Prinzessin Di – die Siegerin im königlichen Trennungsdrama – gewöhnen müssen. Jeder ihrer Schritte ist jetzt noch interessanter, gibt Anlass zu neuen Spekulationen“ (ebd., 121). Ihre Grenzen als unverheiratete und vom Palast nicht mehr geschützte Prinzessin sind noch enger geworden. Der Schlusssatz bietet für den Leser erneut Möglichkeiten zur Antizipation: „An diesem Abend ist alles ganz harmlos: Diana trifft sich mit Freunden in einem Restaurant (...) und genießt einfach ihre Freiheit“ (ebd.). Das Foto vermittelt das Gefühl von Gefahr und Bedrohung. Prinzessin Diana wirkt darauf verletzlich und der sensationslüsternen Öffentlichkeit ausgeliefert. Diese Wirkung wird noch dadurch verstärkt, dass die Figur die neugierigen Blicke nicht bemerkt, so dass durch die unterschiedlichen Perspektiven dem Leser eine strukturelle Überlegenheit eingeräumt wird: Während die Figur noch meint, nach der Trennung endlich frei zu sein, kann der Rezipient bereits erkennen, dass die Befreiung der Medienfigur Diana zum Scheitern verurteilt sein wird.

Prinzessin Dianas öffentlicher Tränenausbruch bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung im Jahr 1992

wird in der *Bunte* wiederum als Bestätigung der angelegten Struktur genutzt: Die Prinzessin sei auch nach der Trennung nicht frei und glücklich, im Gegenteil, sie sei noch unglücklicher und einsamer als vorher: „Diana sitzt jeden Abend im Kensington-Palast vor dem Fernseher. Die Söhne sind im Internat. Sie schreibt viele Briefe. Sie geht früh ins Bett. Sie ist isoliert“ (46, 1993, 26). Auch nach der Trennung bleibt der Fluchtpunkt der Imagekonstruktion, dass die Figur Prinzessin Diana an ihrem Schicksal zerbreche, weil sich ihr Wunsch nach Liebe und Glück nicht erfüllt habe. Die Strategie der *Bunte* ist jetzt darauf angelegt, zu zeigen, dass es ihr nach der Trennung von Prinz Charles sogar noch schlechter gehe als zuvor. Eine weitere Bestätigung erhält diese Konstruktionsweise, als der Besitzer eines Fitness-Studios Diana heimlich beim Training fotografiert.¹⁰³ Mit diesen Fotos wird sie in der *Bunte* als Gejagte der Öffentlichkeit präsentiert. Auf dem Titel ist eine Nahaufnahme von Prinzessin Diana abgebildet, sie wirkt verzweifelt und den Tränen nahe (47, 1993, 24ff). In die linke untere Ecke wurde das Foto einer Kamera gesetzt, in deren Sucher die Titelseite des *Sunday Mirror* und damit das heimlich aufgenommene Fitness-Bild gezeigt wird. Diese Art der Präsentation ist für die *Bunte* auch eine Möglichkeit, sich von dem ‚geklauten‘ Foto zu distanzieren, indem kritisch über die Folgen der Angriffe der anderen Medien berichtet wird. Die Zusammenstellung der Fotos auf dem Titel suggeriert, dass die heimlich aufgenommenen Fotos die Ursache ihrer Verzweiflung seien, deren Auswirkungen drastisch beschrieben werden: „Die Gejagte. Abgehört, versteckte Kameras, Intim-Angriffe. Di verzweifelt, allein. Hintergründe einer Treibjagd. Auf der Flucht“ (ebd.). Im Inneren des Heftes wird das Foto der trainierenden Diana ganzseitig gezeigt, wieder als Titelblatt des *Mirrors*. Man sieht die Figur Diana an ihrem Gerät sitzen und sie bemerkt anscheinend nicht, dass sie gerade fotografiert wird. Durch diese Diskrepanz der Figuren- und Rezipientenperspektive wird das Bedrohliche der Situation noch verstärkt: Während sich Prinzessin Diana unbeobachtet und sicher wähnt, ist sie statt dessen laut *Bunte* „Millionen Blicken schutzlos preisgegeben“ (ebd., 24). Die Medienfigur Diana wird in dieser Darstellung zur Gejagten der Öffentlichkeit, doch die Verantwortung für diese Treibjagd wird weiterhin dem Palast zugeschrieben: „Abgehört (am Telefon), abgeschossen von versteckten Kameras. Lady Di verzweifelt, schutzlos. Prinz Charles, ihr Mann, hat seine schützende Hand von ihr genommen“ (ebd.). Das britische Königshaus und ihre Ehe waren demnach ein Gefängnis, doch sie waren auch ihr Schutzraum. Außerhalb des Käfigs sei sie den Gefahren (wie der Paradiesvogel im Märchen) ausgeliefert, weil die Windsors sie zum ‚Abschuss‘ freigegeben hätten. Zielrichtung dieser Konstruktion bleibt auf diese Weise weiterhin die Verurteilung der Gnadenlosigkeit der Royals und somit nicht die Verurteilung der Medien, die diese Fotos veröffentlichen. Indem die Ursache für die Leiden der Prinzessin im Palast gefunden werden, wird der eigene Beitrag der Zeitschrift an der Konstruktion der Gefangenen versteckt und die Veröffentlichung der heimlichen Fotos legitimiert.

Nach der Veröffentlichung dieses Fotos hielt Prinzessin Diana ihre Rede, mit der sie erklärte, dass

¹⁰³Vgl. Kapitel VII., Abb., S. 266.

sie sich aus der Öffentlichkeit zurückziehen werde, weil das Medieninteresse an ihrer Person unerträglich geworden sei (50, 1993, 14ff). In der *Bunte* wird der Abschied von der öffentlichen Rolle als Verbannung interpretiert und auf diese Weise die Rolle der Medien am Rückzug der Prinzessin aus der Öffentlichkeit nicht weiter thematisiert. Für die *Bunte* ist es das Königshaus, das die Medienfigur Diana gezwungen habe, sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen, weil sie mit ihrer Beliebtheit gegen die Regeln der Prinzessinnenrolle verstoßen habe: „Ihr größter Fehler war, dass sie das ehernen Gesetz brach: Die Frauen der Thronfolger müssen im Hintergrund bleiben“ (ebd.). Der Kuss des Brautpaares auf dem Balkon wird zu diesem Zeitpunkt der Entwicklung als Zeichen der Gnadenlosigkeit der Royals umgedeutet: „Der Hochzeitskuss (...). Sie heiratete, weil sie verliebt war. Er, weil er die Thronfolge sichern wollte“ (ebd., 15).

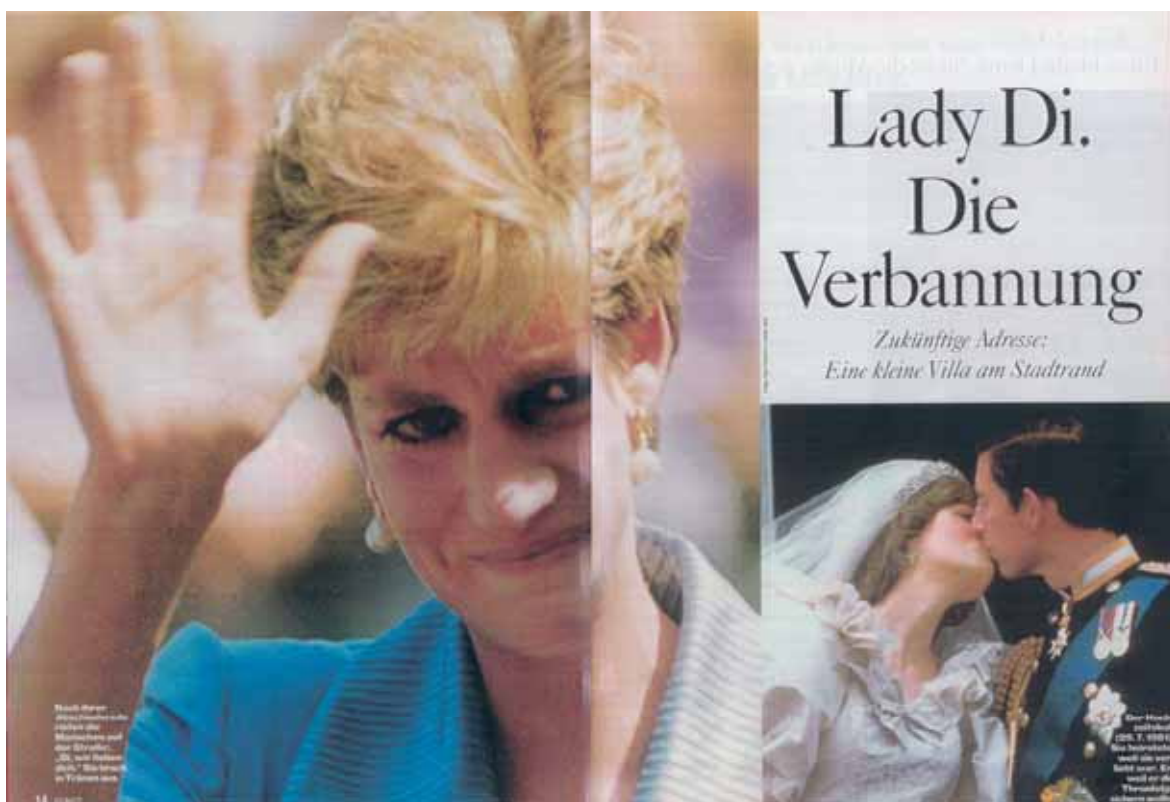


Abb. 19 / *Bunte* 50, 1993, 14f Abb. 19

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

Die Medienfigur Diana hatte nach *Bunte* zu Beginn ihrer Ehe noch an die Liebe geglaubt, Prinz Charles ging es dagegen nur um das Erfüllen seiner Pflichten und um den Fortbestand der Monarchie. Die Kälte der Welt des goldenen Käfigs zeigt sich in dieser Präsentation wieder darin, dass eine mächtige Institution die Gefühle eines jungen Mädchens geradezu schamlos ausgenutzt habe. Zum Symbol der verbannten Prinzessin wird ein Foto, das im Jahr 1991 kurz nach der Veröffentlichung des Enthüllungsbuches von Andrew Morton beim offiziellen Besuch eines Krankenhauses entstanden ist, auf dem Diana in der Öffentlichkeit in Tränen ausgebrochen war, das in der *Bunte* an dieser Stelle zum ersten Mal gezeigt wird (ebd.).

Die Verbannung ist keine Erfindung der *Bunte*, sie ist aus der Geschichte des britischen Königshauses bekannt: beispielsweise die Verbannung Edwards VIII. und seiner Ehefrau Wallis Simpson nach der Abdankung. Auch Prinzessin Margaret verzichtete auf die Hochzeit mit Peter Townsend, weil ihr mit Verbannung gedroht wurde.¹⁰⁴ In der *Bunte* wird Prinzessin Dianas Rückzug aus der Öffentlichkeit zum Anlass, Abschied von der Prinzessin zu nehmen.

„Das Märchen Lady Di ist zu Ende. 12 Jahre war sie die meistfotografierte Frau der Erde. Ihre Frisuren, ihre Mode, ihr scheuer Blick von unten nach schräg oben, der berühmte Augenaufschlag – der ‚Di-Look‘ faszinierte die Welt. Vorbei. Mit Tränen in den Augen gab Diana ihren Abschied bekannt.“ (ebd., 16)

In einem opulent bebilderten Artikel wird die Geschichte der Medienfigur noch einmal erzählt, von der Kindheit bis zum Rückzug aus der Öffentlichkeit (51, 1993, 42ff). Die Prognosen der Verlobungszeit haben sich bewahrheitet. Was auf den ersten Blick wie eine Märchenhochzeit ausgesehen hatte, war zum Scheitern verurteilt. Drastisch wird in der *Bunte* das Ende beschrieben: „The End. Die Vorfahren von Prinz Charles ließen ihre ungeliebten Ehefrauen köpfen. Charles warf Diana der Presse zum Fraß vor“ (51, 1993, 52). Auch die Verbannung der Medienfigur wird ebenso wie das Zerschlagen im goldenen Käfig dazu genutzt, die Unmenschlichkeit des goldenen Käfigs darzustellen und zu verurteilen: Die Monarchen sind in dieser Konstruktion auch heute noch bereit, einen Menschen zu opfern, wenn es darum geht, ihre Krone zu retten, allein die Methoden haben sich verändert. Die Struktur der Verbannung erlaubt es der *Bunte* zudem, die Medienfigur Diana auch weiterhin als Gefangene zu konstruieren ohne den Beitrag der Medien bei der Herstellung dieser Figur und ihrer Leiden zu reflektieren. Die Strategie der Zeitschrift ist zu diesem Zeitpunkt, Dianas endgültiges Zerschlagen an ihrer Verbannung aus dem Palast zu beschwören. In einem Bericht über das Leid der königlichen Scheidungskinder wird berichtet, dass die Royals Prinzessin Diana entmündigen wollen:

„Charles hasst sie, kann sich aber nicht scheiden lassen. Ein geschiedener Charles, Oberhaupt der anglikanischen Kirche, kann nicht König werden. Aber er kann König werden, wenn seine Frau krankheitshalber an den Feierlichkeiten verhindert ist. Das ist brutal, aber die Windsor-Wahrheit.“ (ebd.)

Ziel dieser Konstruktion bleibt, die Welt des goldenen Käfigs zu verurteilen, indem berichtet wird, dass die Royals um ihre Krone zu retten, alles in Kauf nehmen, auch die Vernichtung eines Menschen.

Zu diesem Zeitpunkt wird Prinzessin Dianas *BBC*-Interview in der *Bunte* als sensationelle Wende dargestellt. Zwar gibt es schon in den Wochen davor Berichte darüber, dass sich die Figur Diana so einfach nicht verbannen und vernichten ließe (46, 1994, 40ff; 11, 1995, 24ff). Dass sie sich jedoch öffentlich so umfassend und raffiniert gegen die übermächtigen Royals zur Wehr setzen würde, war jedoch in der Konstruktion der Figur nicht vorgesehen. Zum Symbol dieser veränderten –

¹⁰⁴Vgl. Kapitel 5.1.6.

starken, attraktiven und unabhängigen – Figur Diana wird eine Fotoserie, die schon 1992 für die *Vogue* produziert worden war. Auf einem dieser Fotos hat die Prinzessin ihren Kopf auf ihre Hände gestützt und blickt verführerisch und selbstsicher in die Kamera (Abb.20).



Abb. 20/ *Bunte* 48, 1995, Titel

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

Nichts weist auf ihre Prinzessinnenrolle hin oder lenkt von ihrer Persönlichkeit ab. Es wirkt, als

hätte sie den Schmuck, die Kronen sowie die kostbaren Abendroben nicht mehr nötig, als habe sie sich davon befreit und sich dabei selbst gefunden. Die Aufnahme erscheint als eine Pose für den Fotografen, Prinzessin Diana zeigt in dieser Darstellung, dass sie mittlerweile gelernt hat, sich professionell vor einer Kamera zu bewegen. Ihr Blick wirkt wie der einer Raubkatze, sie erscheint gefährlich aufgrund ihrer Raffinesse und Geschicklichkeit. Eine Variation aus dieser Serie erscheint auf dem Titel der *Bunte* im Bericht über das Interview (48, 1995, 16ff). Auch in dieser Darstellung lenkt kein Schmuck (nicht einmal der Verlobungsring) von ihrem Gesicht als Zeichen ihrer Persönlichkeit ab. Sie lächelt gelassen, selbstbewusst und offen in die Kamera. Sie stellt eine Frau dar, die durch ihre Persönlichkeit und Schönheit begeistert und nicht mehr aufgrund ihrer Prinzessinnenrolle.

Im *BBC*-Interview bestätigt die Medienfigur Diana zum ersten Mal selbst und in aller Öffentlichkeit, dass sie eine Gefangene des britischen Königshauses sei. In ihren Beschreibungen offenbart sich die ganze Kälte und Unmenschlichkeit der Welt innerhalb der Palastmauern. Weder ihre Depressionen, noch ihre Selbstmordversuche oder ihre öffentlichen Tränen stießen im Palast nach ihren Aussagen auf Mitgefühl und Verständnis, auch nicht bei ihrem Mann:

„Man habe sie als ‚unstabil‘, als ‚labil‘ und ‚Störfaktor‘ eingestuft. (...) ‚Leute ‚on my husbands side‘ forderten, dass ich in irgendeine Anstalt eingeliefert werden sollte, weil ich eine (...) Peinlichkeit sei. Und mein Mann beschloss, nicht mehr öffentlich mit mir aufzutreten.“ (48, 1995, 19)

Mit diesem Interview wird deutlich, dass die Figur Diana nicht Teil des goldenen Käfigs geworden ist: Sie zeigt ihre Gefühle, sie leidet unter der Kälte des Palastes und seiner Bewohner und sie ist verzweifelt. Indem Prinzessin Diana ihre Leiden öffentlich ausspricht, prangert sie das Böse der Maschinerie Windsor an, zeigt der Öffentlichkeit, dass alles noch schlimmer sei, als diese es sich vorstellen könnten. „Di spricht von Briefen, die abgefangen wurden, von Telefongesprächen, die abgehört wurden, Di spricht von (...) Feinden, nennt den Buckingham-Palast ‚die andere Seite‘“ (ebd., 20). Die Prinzessin erscheint laut *Bunte* in diesem Interview als eine Figur, der immer noch Leid zugefügt werde und die immer noch eine Gefangene sei: „Sie beschreibt ihr Leben zur Zeit. Sie sei isoliert, habe aber regelmäßig Kontakt zu ihren Söhnen, denen sie alles erklärt – Seitensprünge, Entlieben, Kälte, Entfremdung. ‚Ich hoffe mit sehr sanften Worten‘“ (ebd.). Prinzessin Diana, die vom Buckingham-Palast so schlecht behandelt wird, sorgt sich nicht um sich selbst, sondern nur um das Wohl ihrer Söhne, will verhindern, dass die Scheidung bei Ihnen Schaden hinterlässt. Die ‚Tugend‘ der Medienfigur wird in diesem Moment erkennbar und kann gefeiert werden. Das Interview eignet sich ideal für die Ziele und Strategien der *Bunte*: Die Prinzessin liefert Material, mit dem das britische Königshaus auf eine neuartige Weise moralisch verurteilt werden kann – indem das Opfer selbst die unmenschlichen Zustände anprangert. Noch deutlicher wird diese Funktion des Interviews im zweiten Bericht (49, 1995, 16ff) In diesem wurde in der linken oberen Ecke, auf jeder Bild-Seite des Artikels, eine Großaufnahme der Prinzessin beim Interview gesetzt.

Abb. 21/ *Bunte* 49, 1995, 18f

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

Auf diesem Foto blickt sie von unten nach oben, ein Blick, der schon lange als typisch gilt. Prinzessin Dianas Gesichtsausdruck erhält durch dieses Interview jedoch eine neue Bedeutung. Es wirkt nicht mehr unterwürfig und scheu. In ihm gerinnt die gesamte Leidensgeschichte der Medienfigur Prinzessin Diana und kommt zur Darstellung, denn ihr Blick wirkt flehend, als bitte er um Gerechtigkeit und Verständnis. Dianas Gesichtsausdruck weckt Assoziationen an Marienfiguren und lässt sich auf diese Weise verallgemeinern. Denn auf diese Weise erscheint es, als spreche Diana nicht nur für sich selbst, sondern für alle, die Leid erlebt, aber keine Stimme haben, um für sich selbst zu sprechen. Ein Familienbild, auf dem Diana, Charles und ihr Sohn William wie eine glückliche Familie wirken, erhält durch das in der Ecke platzierte ‚Marienbild‘ eine neue Bedeutung, denn es wird in diesem Kontext als Lüge entlarvt. Im Interview erfährt man, dass das Familienglück nur eine vom Palast befohlene Farce war, denn Prinzessin Diana habe zu diesem Zeitpunkt unter einer postnatalen Depression und deshalb umso mehr unter den Lebensbedingungen im Palast gelitten:

„(...) in ihrer Übersensibilität empfindet eine Mutter wie Diana die Lügen ihres Lebens als noch bedrohlicher, verletzender – und je verzweifelter sie war, desto mehr verlängerte sich diese postnatale Depression. Aber die Welt in Palästen ist kalt und ritualisiert. Die junge Mutter ist ohne Hilfe.“ (ebd., 19)

Mit Prinzessin Dianas Leidensgesicht werden diese Lügen in der *Bunte* angeprangert und damit die Welt des Palastes, die solche Lügen erfordert verurteilt. Die Unmenschlichkeit des goldenen Käfigs zeigt sich nicht zuletzt darin, dass einer jungen Mutter Hilfe und Mitgefühl verweigert wird – und die Mitglieder des britischen Königshauses damit gegen einen der fundamentalsten Grundsätze christlicher Nächstenliebe verstoßen. Der Kampf der Medienfigur Diana gegen die Zustände im Palast beinhaltet, wie in der Phase nach der Hochzeit, das Versprechen, dass es möglich sei die kalte Welt zu verändern. Hier wird der Traum formuliert, dass sich Menschlichkeit und Güte durchsetzen könnten, würde die Figur Diana diesen Kampf gegen die übermächtige Institution gewinnen.

Prinzessin Dianas ‚Marienblick‘ wirkt jedoch nicht mehr wie ein zufällig aufgefangener Leidensblick, den man immer wieder in einem unachtsamen Moment der Prinzessin erhaschen und fotografieren konnte, sondern erscheint als Strategie. Sie scheint ihn im Kampf gegen das Königshaus gezielt einzusetzen. Die dunkel umrandeten Augen, die einfache Kleidung, das schmerzverzerrte Gesicht wirken sorgfältig geplant und durchdacht. In der *Bunte* wird auf diese Wirkung eingegangen und berichtet, wie genau die Figur Diana diesen Auftritt geplant und in aller Heimlichkeit inszeniert habe: „Di beginnt tv-wirksame Antworten zu üben, trainiert Mimik und Gesten vorm Spiegel. (...) Das Personal hat frei bekommen. Di hat sich selbst gefönt und geschminkt. Das Interview beginnt“ (ebd., 25). Der Fernsehauftritt wird als Teil ihres aktiven Kampfes gegen ihre Verbannung gelesen. Dieses Ziel hatte sie im Interview deutlich formuliert: „Ich werde nicht den Mund halten und gehen. Das ist das Problem. Ich werde bis zuletzt kämpfen, weil ich eine Rolle zu erfüllen habe und 2 Kinder großziehen muss“ (ebd.). Die Medienfigur Diana spricht damit aus, dass sie sich nicht einfach verbannen lässt. Sie bleibt und kämpft öffentlich um ihre Rechte, auch gegen das übermächtige britische Königshaus.¹⁰⁵ Wird in Dianas ‚Marienblick‘ ihre komprimierte Leidensgeschichte gelesen, so wird im ‚Raubkatzenbild‘ die raffiniert Kämpfende erkannt. Ihre Waffen sind die Medien, deren Methoden sie mittlerweile virtuos beherrscht.

Das Interview wird in der Geschichte der Gefangenen als melodramatischer Höhepunkt präsentiert. Es handelt sich dabei um einen Moment des Erkennens, in dem das Böse erkannt und angeprangert und das Gute erkannt und gelobt wird – die Zeichen klären sich. Dieser Moment ist in der Konstruktion der Zeitschrift jedoch nur von kurzer Dauer – die Zeichen werden danach wieder unklar und mehrdeutig. Die Raffinesse der Medienfigur Diana im Umgang mit den Medien bestimmt die weitere Strategie der *Bunte*, die darauf abzielt, die Figur Diana wieder in die Struktur des Scheiterns einzuordnen. Dazu wird eine Serie von Fotos eines Paparazzo veröffentlicht, die zusammen eine Fotogeschichte ergeben (4, 1996, 16f). In der *Bunte* wird diese Fotoserie eingesetzt, um zu zeigen, dass Prinzessin Diana nach einer Therapiestunde verbergen wolle, wie

¹⁰⁵Vgl. zur Beurteilung des Interviews als Leistung Kapitel IV.1.2.1.

schlecht es ihr zu diesem Zeitpunkt gehe: „Lady Di kommt von ihrer...Therapeutin Susie Orbach...sieht Fotografen, reißt die...Sonnenbrille vor die verweinten Augen...und rennt zu ihrem schwarzen Audi“ (ebd., 16f). Wie im Foto mit dem durchsichtigen Rock wird auch mit dieser Serie ein Konflikt zwischen der Medienfigur Diana und den Fotografen dargestellt, die an dieser Stelle die öffentliche Aufmerksamkeit repräsentieren: Die Figur Diana wolle in dieser Konstruktion in Ruhe gelassen werden, die Öffentlichkeit wolle dagegen alles über sie wissen. Das Verhältnis zu den Medien wird nach dem *BBC*-Interview als faustischer Pakt dargestellt:

„Lady Diana, 34. Die ganze Welt kennt ihre Selbstmordversuche, Depressionen, Bulimie-Anfälle, den Versuch bei Reitlehrer Hewitt ein bisschen Liebe zu finden. Alle lieben Diana, aber die Liebe der Öffentlichkeit ist in Besitzanspruch umgeschlagen. Ihr Leben gehört nicht mehr ihr. Dafür die Erkenntnis, dieses Spießrutenlaufen sich selbst zuschreiben zu müssen. Deshalb ist sie einmal die Woche bei ihrer Therapeutin Susie Orbach.“ (ebd.)

Diese Konstruktion legt die Lesart nahe, Diana werde die ‚Medien-Geister‘, die sie gerufen habe, nicht mehr los. Mit dieser Serie wird erstmalig das Verhalten der Prinzessin moralisch verurteilt, weil sie die Medien skrupellos für ihre Zwecke benutzt habe und weil sie fähig sei, für ihre Ziele, die Öffentlichkeit zu manipulieren. Sie hatte im Interview darüber gesprochen, dass die Version der Lebensgeschichte, die man bisher kannte, nicht die ‚wirkliche‘ Diana sei. Die auf dem Foto glücklich erscheinende Mutter litt laut Prinzessin Dianas eigenen Aussagen an einer Depression. Sie wirkt auf diesem Foto jedoch so überzeugend glücklich, dass an der Glaubwürdigkeit aller Darstellungen gezweifelt werden kann. Die Medienfigur Diana eignet sich deshalb nicht mehr für eine Verkörperung der ‚Tugend‘, mit der die Welt des goldenen Käfigs verurteilt werden kann, denn sie verkörpert nun selbst negative Werte: Raffinesse, Unehrlichkeit, manipulierendes Verhalten. Selbst ihre Mutterliebe wird in der *Bunte* zu diesem Zeitpunkt ihrer Entwicklung zur „Mutterkarte“ im Scheidungskrieg, die sie bloß einsetzt, um ihre Ziele zu erreichen, nach dem Grundsatz: „Als Mutter bist du unangreifbar“ (11, 1996, 14). Selbst die Fotos der Paparazzi nach dem Besuch ihrer Therapeutin werden nun auch als geschickte Inszenierung der Prinzessin gedeutet, die der Öffentlichkeit zeigen sollen, „wie schlecht es dem Scheidungsopfer geht“ (ebd., 20). Ihre Geständnisse im Interview werden nur noch als infame Taktik beurteilt: Sie gestand laut *Bunte* Bulimie, Selbstmordversuche und Ehebruch, um zu zeigen, dass die „Welt der Windsors, in deren Palästen man friert, (...) die arme Di krank und kaputt gemacht [hat]“ (ebd., 22). Das *BBC*-Interview wird in der *Bunte* in die Struktur des Scheiterns eingeordnet. Zwar schafft die Figur Diana es in dieser Darstellung, die Öffentlichkeit und die Medien für kurze Zeit zu benutzen, doch auf Dauer wendet sich dieses manipulierende Verhalten gegen sie. Es wird deutlich, dass der Fluchtpunkt der Konstruktion stets derselbe bleibt: die Medienfigur Diana als letztendliche Verliererin darzustellen.

Zu diesem Zeitpunkt wird eine Fotoserie der Prinzessin, die sie zusammen mit ihren beiden Söhnen im Kensington-Palast zeigt, verwendet, um den nächsten Lebensabschnitt der Figur einzuläuten, in dem Diana als ältere, desillusionierte Frau gezeigt wird (28, 1996, 22ff). Auf dem Aufmacherfoto

des Artikels steht sie an der geöffneten Tür, als wolle sie die Besucher begrüßen, während Harry und William dem Fotografen den Rücken zugekehrt haben und aus den hohen Fenstern des Schlosses blicken. Dieses Foto wirkt wie alle anderen dieser Serie melancholisch, die Figuren erscheinen wie erstarrt in ihrem goldenen Käfig. Auf diese Wirkung bezieht sich die Bild-Unterschrift: „Eine der Türen geht auf, und da ist Di mit ihren Söhnen, William und Harry. Sie guckt in die Kamera. Ihre Söhne wenden sich ab. Sie blicken aus dem Fenster. Der Palast ist so groß wie tot“ (ebd., 22). Prinzessin Diana wird in der *Bunte* wieder als Figur präsentiert, die alles verloren habe. Es gebe keine Hoffnung mehr, der Zeitpunkt ihres endgültigen Scheiterns scheint erreicht zu sein:

„Eines Tages wird Diana die Königinmutter sein, und einsam und faltig wie ein vertrockneter Salamander. Und davor hat sie Angst. Diese Fotos sind sehr traurig. Sie zeigen uns nicht das Glück einer Mutter, sondern das Ausharren im Moment, das Warten auf etwas, das nicht mehr kommen wird. Diese Frau hat ein Königreich verloren.“ (ebd., 25)

Auch diese Aussage lässt sich auf mehreren Ebenen lesen: Präsentiert wird das Leiden einer Prinzessin, die nicht mehr Königin werden wird, aber auch gleichzeitig das Leiden einer Frau an den Enttäuschungen des Lebens, die keine Hoffnung auf Liebe und Glück mehr zulassen. Dieser Figur bleibt nur noch das resignierte Warten in der Einsamkeit und Kälte ihres goldenen Käfigs. Dargestellt wird damit auch das langsame Zerbrechen einer Frau an den Folgen des Alters.

Eine Serie von Modefotos, die aus Anlass der Versteigerung ihrer Abendroben für wohltätige Zwecke aufgenommen wurde, wird in der *Bunte* dazu genutzt, der Entwicklung der Figur wieder eine neue Richtung zu geben (26, 1997, 14ff). Prinzessin Diana wirkt auf diesen Fotos gelöst, schön und glücklich, was darauf zurückgeführt wird, dass sie in Begleitung sehr reicher Männern gesehen wird. Dies führt zu dem Titel: „Diana: Die Liebe macht sie wieder schön“ (ebd., 15). Ihr wird ein neues Ziel zugeschrieben: Sie will sich wie Jackie Kennedy durch die Heirat mit einem reichen Mann von ihrer Prinzessinnenrolle und dem britischen Königshaus endgültig befreien:

„Einfach Diana – das will sie jetzt sein. Und sich aus ihrem früheren Leben davonstehlen. Wenn es sein muss durch eine ungewöhnliche Heirat. (...) Auch Jackie Kennedy befreite sich von der ungeliebten Rolle als Amerikas Witwen-Ikone, indem sie einem Mann das Ja-Wort gab, der weder in ihre Klasse noch in ihren Kulturkreis passte. Der ihr aber durch unermesslichen Reichtum jede Art von Freiheit und Luxus ermöglichte. Auch das ist eine Form von Liebe.“ (ebd., 20)

Dodi Al-Fayed wird schließlich ihr Onassis, ein attraktiver Playboy. Das Publikum wird auf diese Weise überraschend Zeuge einer leidenschaftlichen Liebesaffäre. Der Artikel über die Kreuzfahrt mit Dodi ist opulent mit Paparazzi-Fotos gestaltet (34, 1997, 12ff). Diese erhalten in der Konstruktion der *Bunte* wieder eine neue Bedeutung, denn sie werden zu Symbolen der befreiten Diana: „Wir sehen eine Frau, die es überhaupt nicht stört, dass wir ihr Glück beobachten – sie hat den Mann ihrer Träume gefunden“ (ebd., 12f). Die Figur Diana wird in der *Bunte* als frei dargestellt, weil sie geliebt wird: „Diana, das sieht man, ist so gelöst wie seit Jahren nicht mehr. Es

ist, als habe sie nach ihrer Verstoßung vom englischen Hof eine Ersatzfamilie gefunden“ (ebd., 15). Die Fotos der Paparazzi werden als Zeichen interpretiert, die zeigen sollen, dass sie ihre Liebe vor den Royals nicht mehr verstecke, so dass die Affäre in dieser Konstruktion eine vollkommene Befreiung darstellt: „Jetzt hat sie das Versteckspiel satt. Und je länger sie von Charles geschieden ist, desto gleichgültiger ist es ihr, was die Royals von ihrem Privatleben halten“ (ebd., 15). Aber auch das Interesse der Öffentlichkeit scheint sie nicht mehr zu stören: „Als sie jetzt mit dem ägyptischen Millionärerben Dodi Al-Fayed (...) turtelte, durfte die Welt zuschauen“ (ebd., 15).

Der tödliche Autounfall ereignet sich zu einem Zeitpunkt, als die Figur Diana in der Konstruktion der *Bunte* auf ganzer Linie gesiegt hat: Sie hat sich von ihrer Prinzessinnenrolle und den Royals befreit und sie hat endlich die romantische Liebe gefunden, die sie von Beginn an suchte. „Endlich schien sie sich geliebt zu fühlen. Diana hatte ihr Glück gefunden. Sie lebte es so intensiv, als hätte sie gespürt, dass es nicht lange währen sollte“ (37, 1997, 14 VII). Das vollkommene Glück der Figur ist jedoch auch dieses Mal nur von kurzer Dauer. „Ein paar Wochen im Mittelmeer. Eine Handvoll Leben noch in Paris. Ein glückliches Paar, dem alles möglich erschien. Und dann der gewaltsame Tod. Ausgerechnet in Paris, der Stadt der Liebe“ (ebd., 17). Dramaturgisch hätte der Tod zu keinem besseren Zeitpunkt eintreten können, um die Konstruktion eines melodramatischen Höhepunktes zu ermöglichen. Präzise in dem Moment, in dem Diana endlich vollkommen glücklich sein konnte, macht der Tod wieder alles zunichte. Es ist nicht schwer, sich auszumalen, welche Möglichkeiten es noch gegeben hätte, die Geschichte der Gefangenen weiter zu erzählen, wenn Prinzessin Diana tatsächlich Dodi Al-Fayed geheiratet hätte, Mitglied eines Clans und in Waffengeschäfte verstrickt, zudem ein Mann mit islamischem Hintergrund. Der Tod der beiden Liebenden beendet die Geschichte jedoch mit einem ausgeprägten melodramatischen Höhepunkt, der verspricht, dass es das vollkommene Glück gibt, auch wenn es in diesem Fall zum Scheitern verurteilt ist. Der Bericht über den plötzlichen Unfalltod der Medienfigur ermöglicht auf der Ebene der Geschichte viel Anteilnahme, weil das verdiente Glück der Figur Diana erneut verwehrt bleibt. Auf der übergeordneten Ebene wird aber gleichzeitig die Sehnsucht nach diesem vollkommenen Glück aufrechterhalten. Indem das Liebesglück der Figur wieder nicht in Erfüllung geht, bezeichnet dies für die Rezipienten sowohl die Tatsache des Verlustes, dass dieses Glück nicht erreichbar sei, wie zur gleichen Zeit das Versprechen, dass alles hätte anders kommen können, dass sich ihr Wunsch erfüllt haben könnte. Es ist kein Wunder, dass dieser Moment Tränen hervorrufen kann: Es sind zum einen Tränen der Machtlosigkeit, die daraus resultieren, dass man in den Verlauf der Geschichte nicht eingreifen und ihn verändern kann und es sind Tränen des Verlustes, weil das verdiente Glück auch von dieser Heldin, von dieser Medienfigur nicht erreicht wird. Auf der anderen Seite sind es auch tröstende Tränen, weil der Anspruch auf vollkommenes Glück aufrechterhalten wird. Gerade durch das Scheitern *dieser* Figur kann die Sehnsucht nach einem totalen Glückszustand dargestellt werden, ein Versprechen, von dem in diesem Moment geträumt werden kann, von dem man jedoch weiß, dass es sich in der Realität letztendlich nie erfüllen

wird.¹⁰⁶

Zusammenfassend wird erkennbar, dass die Figur der Gefangenen in der *Bunte* dazu genutzt wird, um eine weibliche Entwicklungsgeschichte im distanzierenden Umfeld des britischen Königshauses zu erzählen. Dadurch erhält das zentrale Motiv des goldenen Käfigs auf mehreren Ebenen Bedeutung: Es ist zum einen ein Symbol der unmenschlichen Zustände im britischen Königshaus, symbolisiert aber auch das erwachsene Leben und auf allgemeinsten Ebene die Kälte und Unmenschlichkeit der gesamten Welt. War die Konstruktion der Verlobungszeit darauf angelegt, der zukünftigen Prinzessin eine düstere Zukunft in der ‚Zwangsjacke‘ des britischen Königshauses vorauszusagen, wird diesen Prognosen in der ersten Phase nach der Hochzeit widersprochen. Der Medienfigur Diana scheint die Synthese zu gelingen, die Prinzessinnenrolle zu übernehmen und frei zu bleiben, erwachsen zu werden und dennoch unbekümmert zu bleiben. Allerdings wird die Behauptung von Dianas Sieg so angelegt, dass sie ins Gegenteil verkehrt werden kann. Die Synthese gelingt in dieser Konstruktion nur durch den Bonus der Jugend (ähnlich wie eine Ehe zu Beginn aufgrund der anfänglichen Verliebtheit glücklich ist) und ist auf Dauer zum Scheitern verurteilt. Die ersten Auftritte, die die Figur Diana ernster und distanzierter zeigen, werden in der *Bunte* dazu genutzt, die „Also-doch“-Strategie anzuwenden: die Prophezeiungen der Verlobungszeit werden nun bestätigt. Diese Struktur eignet sich dazu, um den Prozess des Anpassens an die Bedingungen des goldenen Käfigs und den Prozess des Erwachsenwerdens zu dramatisieren. Zu Beginn wird die Hoffnung geschürt, die Figur Diana könne den goldenen Käfig verändern, was auf allgemeinsten Ebene auch die Hoffnung auf Erlösung impliziert. Das System des goldenen Käfigs erweist sich jedoch als stärker und unveränderbar. Auf Dauer sind die Bemühungen der Medienfigur Diana jedoch zum Scheitern verurteilt und sie beginnt im goldenen Käfig zu leiden. Damit ist in der Konstruktion der *Bunte* der Prozess des Erwachsenwerdens abgeschlossen und an ihrem Beispiel werden nun die Konflikte und Probleme von erwachsenen Frauen und Müttern dargestellt, beispielsweise der Kampf um die Bewältigung des Lebens in der ‚Gefangenschaft‘ des erwachsenen Lebens. An ihrem Beispiel werden das ‚Böse‘ des Systems des goldenen Käfigs, die Zwänge und Forderungen des erwachsenen Lebens sowie die gesamte Kälte und Unmenschlichkeit der Welt angeprangert, die der Figur soviel Leid zufügen und ein unbekümmertes junges Mädchen in eine gebrochene Frau verwandeln. Es ist für den Rezipienten eine entlastende Struktur, verschiebt sie doch die Ursachen für dieses Leid auf äußere Umstände, die durch den goldenen Käfig symbolisiert werden – das Leid wird auf diese Weise nicht als Konstituente des menschlichen Daseins akzeptiert, sondern die Sehnsucht aufrecht erhalten, es gäbe die Möglichkeit eines leidfreien und vollkommen glücklichen Lebens.

Anders als Sissi befreit sich die Figur durch die Trennung aus dem goldenen Käfig. Die

¹⁰⁶ Vgl. Neale 1994.

Konstruktion der *Bunte* ist jedoch weiterhin darauf angelegt, ihre Befreiungsversuche in die Struktur des Scheiterns einzubinden. Die Figur Diana bleibt stets eine Verliererin, da ihre Befreiung nicht gelingt. Gerade aufgrund dieser Dialektik aus Befreien und Scheitern ist Prinzessin Diana für die *Bunte* eine besonders interessante Figur. Immer wieder kann auf diese Weise die erregende Möglichkeit durchgespielt werden, dass eine Befreiung doch möglich sei, um diese dann doch wieder zum Scheitern zu bringen. Einen Höhepunkt stellt in dieser Hinsicht das *BBC*-Interview dar, mit dem nicht nur wieder das ‚Böse‘ der Welt des Käfigs angeprangert, sondern auch das Versprechen erneuert werden kann, Diana werde die Welt des goldenen Käfigs verändern und das ‚Gute‘ könne doch noch siegen. Aber auch in diesem Fall zielt die Konstruktion darauf ab, Dianas letztendliches Scheitern darzustellen und damit die mögliche Erlösung erneut auf die Ebene der Hoffnung und Sehnsucht zu verschieben.

Obleich die Medienfigur Diana am Ende scheitert, ist die Version der Gefangenen, die in der *Bunte* erzählt wird, eine Erneuerung der traditionellen Figur. Anders als Sissi fügt sich diese Figur nicht in die traditionelle Rolle einer Prinzessin und Ehefrau ein. In dieser Version haben Selbstverwirklichung und individuelles Streben nach Liebe und Glück Vorrang vor dem widerspruchslosen Erfüllen von tradierten Rollenvorgaben. Dargestellt wird, dass die Rolle der eigenen Persönlichkeit unterzuordnen sei. Auch wenn die Erfüllung von Liebe und Glück nur für eine kurze Zeit möglich war, so erreicht die Medienfigur Diana doch in einem begrenzten Rahmen ihr Ziel. Was wie in der *Sissi*-Trilogie darauf angelegt war, den schmerzhaften Entwicklungsprozess vom Paradies der Kindheit zur sich aufopfernden Ehefrau und Mutter zu dramatisieren, endet auf diese Weise aufgrund der Entwicklung der Figur in der *Bunte* als Darstellung eines (weiblichen) Kampfes um Selbstverwirklichung. Nur aufgrund dieser Erneuerung – und nicht wegen des einfachen Erfüllens eines tradierten Musters – wird die Medienfigur Diana in der *Bunte* zu einer außergewöhnlich populären Figur.

6.2. Freiheit zur Nächstenliebe – *Neue Post*

Die *Neue Post* verfolgt mit der Figur der Gefangenen ähnliche Ziele wie die *Bunte*: auch in dieser Zeitschrift geht es um die Darstellung einer weiblichen Entwicklungsgeschichte und damit um den schmerzhaften Prozess des Erwachsenwerdens, um die Konflikte und Schwierigkeiten, die das erwachsene Leben bereit hält sowie das Zerbrechen daran. Auch in der *Neuen Post* wird das zentrale Motiv des goldenen Käfigs mehrdeutig verwendet, sowohl als Symbol der Zustände am britischen Königshof, des erwachsenen Lebens sowie auf allgemeiner Ebene der gesamten Kälte und Unmenschlichkeit der Welt. Die Gemeinsamkeiten der Ziele und Strategien haben ihre Ursache darin, dass beide Zeitschriften dem gleichen Mediensegment angehören, auch wenn sie im Detail, aufgrund der unterschiedlichen Sozial- und Altersstruktur ihrer Zielgruppen, andere Schwerpunkte setzen. Beide Unterhaltungszeitschriften wenden sich bevorzugt an ein weibliches Publikum und beziehen ihre Figuren auf deren Alltag.

Wie in der *Bunte* und in *Sissi* wird in der ersten Phase die Erwartung geschürt, die Figur Diana könne trotz Prinzessinnenrolle unbekümmert und natürlich bleiben:

„Diana strahlt auch von innen her außerordentliches Selbstbewusstsein aus. Wenn sie sich jetzt, so kurz vor der Geburt ihres ersten Babys in der Öffentlichkeit zeigt, dann blicken ihre Augen frei, glücklich und vor allem stolz. Egal, ob zehn oder tausend Menschen um sie herum sind.“ (23, 1982, 47)

Anders als in der *Bunte* wird die „Also-doch“-Strategie zu einem früheren Zeitpunkt eingesetzt, wodurch die Phase, in der ein Kompromiss gelingt, sehr viel kürzer ist. Auch in der *Neuen Post* wird Prinzessin Dianas von den Traditionen der Royals abweichender Erziehungsstil dazu genutzt, um die Lesart nahe zu legen, durch die Handlungen der Prinzessin werde die Welt des goldenen Käfigs menschlicher und wärmer. Die Erziehungsideale im Palast werden noch drastischer beschrieben als in der *Bunte*: Ein Gremium soll die Erziehung der Thronfolger übernehmen, in dem die Königin die Richtlinien bestimmt: Dianas Kinder sollen zu „eiserner Disziplin“ (ebd.) erzogen werden. Im Vergleich der Erziehungsideale zeigt sich auch in der *Neuen Post* die Unmenschlichkeit und Kälte des goldenen Käfigs, in dem alles den Anforderungen der Rolle untergeordnet, aber auf Gefühle keine Rücksicht genommen wird.

In der *Neuen Post* wird jedoch schon die Entscheidung, Prinz William zur offiziellen Reise nach Australien mitzunehmen, dazu genutzt, die Prophezeiungen der Verlobungszeit zu bestätigen. Diese besagten, dass Diana sich den Bedingungen im Palast anpassen und ihre eigenen Vorstellungen und Wünsche aufgeben müsse. Anders als in der *Bunte* wird der Prozess des Anpassens nicht nur negativ, sondern als notwendig und unausweichlich dargestellt und jugendliche Unbekümmertheit und Spontaneität auch als ‚Flausen‘ bewertet, die der Prinzessin ausgetrieben werden müssen.¹⁰⁷ Als solche wird beispielsweise die Entscheidung beurteilt, William nach Australien mitzunehmen. In der Darstellung der *Neuen Post* verkehrt sich dieser Sieg über die Queen in eine Niederlage.¹⁰⁸ In dieser Zeitschrift wird schon bald auf die Gefahren hingewiesen, denen die Medienfigur Diana ihr Baby auf der Reise aussetzt: In Australien habe sie kaum Zeit, um sich um ihren Sohn zu kümmern, so dass er auch dort unter der Trennung von seiner

¹⁰⁷Die Position zum Erziehungsstil der Queen ist in der *Neuen Post* ambivalenter als in der *Bunte*. In einem Artikel wird die Queen beispielsweise bei der intensiven Beschäftigung mit ihren Kindern gezeigt: im Wochenbett, beim Picknick. Auch die Königin ist nach *Neue Post* „von Natur aus sehr warmherzig und mütterlich“ (ebd., 5), und wäre eine gute Mutter gewesen, hätte sie mehr Zeit für ihre Kinder gehabt. „Die eiserne Disziplin, die sie nach außen hin zeigt und die sie manchmal so streng wirken läßt, wurde ihr während der eigenen Kindheit mit einem hartem Training anezogen, als sich herausstellte, daß sie einmal Englands Königin sein würde“ (ebd.). Auch sie hätte gerne ihre Liebe zu Prinz Philip so offen gezeigt, doch sie habe es nicht so leicht wie ihre Schwiegertochter gehabt: „Als sie ihr erstes Kind bekam, war sie bereits eine gekrönte Monarchin“ (ebd.). Gerade in der historischen Ungenauigkeit (Elizabeth war noch nicht gekrönt, als sie Charles bekam und konnte auf Malta ihr Liebesglück einige Jahre lang relativ ungestört ausleben, vgl. Flamini 1991) zeigt sich die ambivalente Haltung der *Neuen Post*, die hier die Position der älteren Frau gegen die jüngere ausspielt: Diana habe es heute viel besser, sie sei freier und habe weniger Verpflichtungen.

¹⁰⁸An dieser Stelle gibt es deutliche Parallelen zur Biografie der historischen Sisi, die gegen den Willen ihrer Schwiegermutter ihre Kinder auf eine offizielle Reise nach Ungarn mitnahm. Während dieser Reise starb die älteste Tochter, der Liebling der Erzherzogin. Daraufhin gab Sisi ihren Kampf um die Erziehung der Kinder erst einmal völlig auf (vgl. Hamann 1998).

Mutter zu leiden habe. Zusätzlich würde er auch noch Zeitverschiebung und Klimawechsel ausgesetzt. Berichtet wird, dass es William in Australien schon bald so schlecht gehe, dass das Kindermädchen Diana zu Hilfe rufen musste. „Sie wusste sich nicht mehr zu helfen, denn der kleine Prinz weinte nur noch nach seiner Mami“ (14, 1983). Auch für die Prinzessin bedeutet die Entscheidung laut *Neue Post* vor allem zusätzliche Belastung. Die Sorgen um ihr Kind hätten die „Strapazen der Reise“ (ebd.) verstärkt und die Prinzessin sei in eine „Nervenkrisis“ (ebd.) geraten. In der *Neuen Post* wird ein Foto von einem Auftritt in Australien, bei dem die Prinzessin völlig erschöpft wirkt, als Beleg dafür genutzt, um zu zeigen, wie sehr sie unter der langen Reise leidet.

„Sie hatte Angst vor dem bevorstehenden Flug, Angst vor der erneuten Trennung von ihrem Sohn und war völlig verstört. In diesem Zustand flüchtete sie mit Baby William von der Farm. (...) Sie hatte irgendwo ein schattiges Plätzchen gefunden und sich beim Spielen mit William beruhigt.“ (17, 1983, 4)

In dieser Krise wird William in der *Neuen Post* als Stütze seiner Mutter dargestellt, ohne die sie diese Reise nicht überstanden hätte. Dianas Entscheidung wird am Ende doch noch positiv gewertet, so dass sich die dargestellten Schwierigkeiten und Probleme am Ende in der gewohnten Dramaturgie der *Neuen Post* wieder positiv auflösen. Dennoch wird an dieser Darstellung deutlich, dass die Abweichungen von den Erziehungstraditionen der Royals nicht nur positiv bewertet werden, da in der Berichterstattung der *Neuen Post* über die Australienreise vor allem Argumente vorgebracht werden, die die traditionelle Erziehung rechtfertigen. Die Rolle bleibt zwar unmenschlich, weil sie die Trennung von den Kindern fordert, doch die angemessene und bessere Lösung ist nach Ansicht der *Neuen Post*, William in die Obhut von Kindermädchen zu geben und ihn nicht den Gefahren einer exotischen Reise auszusetzen. Diese negative Einstellung gegenüber den Neuerungen der Medienfigur wird explizit, indem das Szenario entwickelt wird, dass die Queen dem Paar verboten habe, ihren Sohn in ihre Ferien auf die Bahamas mitzunehmen:

„Die Queen fürchtete, dass dem zehn Monate alten Jungen das viele Reisen und der ständige Klimawechsel nicht bekomme, hieß es. Das Kind brauche ein geregeltes Leben (...). Angeblich bezweifelte sie, dass der kleine Prinz richtig erzogen und in ausreichendem Maß an sein Wohl gedacht werde.“ (19, 1983, 6)

Die Auflehnung der Medienfigur Diana endet in der *Neuen Post* mit einer Niederlage, denn sie muss sich dem Willen der Königin sowie den Regeln des Protokolls fügen. Ihre Auflehnung gegen die Tradition wird in der Konstruktion der *Neuen Post* als Zeichen ihrer jugendlichen Unerfahrenheit und auch Nachlässigkeit gedeutet, so dass das Einschreiten der älteren und erfahrenen Queen legitimiert und aufgewertet wird. Allerdings bleibt die Haltung der *Neuen Post* im Generationenkonflikt unentschieden, denn auch die disziplinierenden Erziehungsideale der Queen werden immer wieder kritisiert, so dass es letztendlich dem Leser überlassen bleibt, für welche der beiden Haltungen er sich entscheiden mag.

Nach der Australienreise beginnt in der *Neuen Post* bereits die Phase der Bewältigung der Gefangenschaft und des erwachsenen Lebens, viel früher als in der *Bunte*. Die Prinzessin wird ab

jetzt als Leidende präsentiert, auf die von allen Seiten Druck ausgeübt wird. Die Schwierigkeiten und Probleme, die ihr in der Konstruktion der *Neuen Post* im goldenen Käfig zusetzen, sind vielfältig und sie werden zumeist sehr viel drastischer als in der *Bunte* beschrieben. Die strengen Sicherheitsmaßnahmen zum Schutz vor Attentätern gehören in der *Neuen Post* zum Repertoire der Rolle, die „katastrophale Auswirkungen“ (28, 1983) auf die Prinzessin haben. Auf einem Foto von einer Kanadareise lächelt Diana in die Kamera, doch sie wirkt müde und abgespannt, ihr Lächeln aufgesetzt. In der *Neuen Post* wird dieses Foto zu einem Zeichen, wie schwer ihr die Repräsentationspflichten fallen: „Diana strahlte immer, obwohl die Video-Kameras sie nervten“ (23, 1983, 4). Ihr Lächeln wird schon zu diesem Zeitpunkt nur noch als Ausdruck ihrer Rolle gelesen, hinter dem die Prinzessin ihr Leid kaum noch verbergen könne. Die Bewachung durch Sicherheitsbeamte wird in der *Neuen Post* auf zwei Arten als Gefängnis interpretiert: Zum einen wird mit ihnen auf die beständige Gefahr hingewiesen, der die Prinzessin bei ihren öffentlichen Auftritten ausgesetzt sei. Zum anderen werden sie als ständige Beobachtung bewertet, die das Ausmaß ihrer Gefangenschaft verschärfen, „weil sie sich selbst im gemeinsamen Schlafgemach von Kameras beobachtet fühlte (...)“ (ebd., 3). Der Traum der Medienfigur Diana von einem ungestörten Eheglück hat unter diesen Umständen wie in der *Sissi*-Trilogie nur noch im Urlaub eine Chance, „fernab vom strengen Hofprotokoll“ (29, 1983, 8). Die Fotos der Paparazzi von einem Strandurlaub auf den Bahamas sollen in der *Neuen Post* die These bezeugen: „Diese Ferien entschädigen sie für all den Stress, den sie im Alltag bei Repräsentationspflichten erlebt, und die noch schlimmeren Strapazen der Auslandsreisen im Dienst der Krone“ (ebd.). In der *Neuen Post* wird damit das melodramatische Konditional wirksam, das verspricht, Diana und Charles könnten vollkommen glücklich sein, wären nicht die Pflichten der Rolle, die ihr Liebesglück beständig zum Scheitern bringen würden. Werden die Strandurlaube als Orte der Freiheit konstruiert, so wird der Aufenthalt auf Schloss Balmoral in der *Neuen Post* zum Inbegriff des Gefängnisses, in dem sich die Figur Prinzessin Diana nach der Hochzeit befindet und aus dem sie nur noch ausbrechen möchte. Im Sommer 1983 fliehen Diana und Charles demnach „vor dem Zugriff der Monarchin“ (36, 1983, 7) in ein abgelegenes, idyllisches Bergdorf im schottischen Hochland. Zwei Jahre später wird der Aufenthalt als „Urlaubs-Gefängnis“ bezeichnet, bei dem die Figur Diana „völlig in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt wurde (...)“ (37, 1985, 5). Für die Prinzessin gibt es deshalb laut *Neue Post* nur eines: Sie sucht „nach einer Gelegenheit zur Flucht“ (ebd.). Die Beschreibung der Schlösser als Gefängnis ist in dieser Zeitschrift nicht nur ein Sinnbild, sondern wird sehr wörtlich genommen, indem das Leben der Figur Diana am Königshof zeitweise mit dem einer Strafgefangenen verglichen wird.

Die hochgesteckte damenhaft wirkende Frisur der Prinzessin wird in der *Neuen Post* als Ausdruck für ihr zunehmendes Leid im goldenen Käfig gelesen: Sie mache sich älter als sie sei: „Dahinter müssen tiefgreifende Erlebnisse stecken, mit denen sie unbewusst nach außen demonstriert, dass eine innere Wandlung mit ihr vorging“ (47, 1984, 4). Ihre Veränderung wird auf die lebensbedrohlichen Gefahren im goldenen Käfig zurückgeführt:

„Ihr Lieblingsonkel (...) nahm sich kürzlich infolge tiefer Depressionen das Leben. Ein weiterer Onkel (...) fand bei dem Attentat auf Englands Premierministerin Margaret Thatcher (...) den Tod. (...) Am schlimmsten traf sie jedoch die Erkenntnis, dass sie und Charles mit ihren Kindern keine ruhige Minute mehr haben werden. Denn seit dem blutigen Bombenanschlag von Brighton sind alle Mitglieder der britischen Monarchenfamilie in ständiger Lebensgefahr.“ (ebd.)

Die Träume der Medienfigur Diana von einem glücklichen Familienleben erfüllen sich in der Darstellung der *Neuen Post* nicht. Vier Jahre nach der Hochzeit mit dem britischen Thronfolger wird sie in der *Neuen Post* als leidgeprüfte Frau präsentiert, die älter wirke als sie sei: „Schlimme Zeiten für Prinzessin Diana. Nie zuvor hat sie sich so elend gefühlt wie heute – und darf es doch nicht zeigen. Lächeln, lächeln, lächeln heißt es auf ihren vielen Repräsentationsterminen“ (50, 1984, 5). Indem das Lächeln der Medienfigur Diana nicht mehr als Ausdruck ihrer Persönlichkeit gedeutet wird, sondern als Ausdruck der Rolle, das nur mühsam ihr ‚eigentliches‘ Unglück verbergen kann, kann nun jedes Lächeln als Zeichen ihres Leids im Palast interpretiert werden. In einem Bericht über die verschärften Sicherheitsmaßnahmen aufgrund der Attentatsgefahr wird beispielsweise berichtet:

„Und immer heißt es für Diana: Lächeln, lächeln, lächeln, nur keine Angst zeigen. Dabei fielen ihr die königlichen Pflichten noch nie so schwer wie heute. Selbst wenn es manchmal so aussieht, als ließe sich die Prinzessin von der Fröhlichkeit anderer anstecken.“ (51, 1984, 5)

Das Foto der lächelnden Diana bei einem offiziellen Auftritt, das den Bericht illustriert, ist auf diese Weise in der *Neuen Post* nicht Zeichen ihres Glücks, sondern dafür, dass sie trotz der Gefahr, in die sie sich aufgrund ihrer Repräsentationspflichten begeben muss, auch noch gezwungen wird zu lächeln. Es wird auf diese Weise zum Zeichen der unmenschlichen Lebensbedingungen im goldenen Käfig.¹⁰⁹ Die Figur Diana droht zu zerbrechen und da sie in der Konstruktion der *Neuen Post* ihre wahren Gefühle (wie Heidi) nicht offen zeigen kann, gibt allein ihr Körper Auskunft über ihre wahren Gefühle: „Diana (...) magert vor lauter Sorgen immer mehr ab“ (51, 1984, 5). Die Prinzessin lässt sich jedoch trotz der Bombendrohungen und der damit verbundenen beständigen Angst um ihre gefährdeten Söhne nicht von ihrem Ziel abbringen: „William soll so frei und unbelastet aufwachsen, wie alle anderen Jungen in seinem Alter (...)“ (2, 1985, 17). Um ihrem Sohn eine unbekümmerte Kindheit zu bieten, scheut sie in dieser Konstruktion kein Opfer. An dieser Stelle wird die ‚Tugend‘ der Prinzessin erkennbar, die trotz ihrer Leiden nur an das Wohl ihrer Söhne denkt.

¹⁰⁹Auch im Melodram *Broken Blossoms* (1919) von D.W. Griffith wird das Motiv des künstlichen Lächelns benutzt, um das Leid der Heldin Lucy unter ihrem schurkenhaften Vater Battle auf die Spitze zu treiben. Während der ersten im Film gezeigten Begegnung zwischen Lucy und Battle ist der Höhepunkt der Brutalität des Vaters nicht die erwartete physische Gewalt, sondern seine Forderung, dass Lucy lächeln soll. Eine Großaufnahme zeigt ihr ernstes Gesicht mit tränengefüllten Augen, wie sie sich bemüht, Battles Befehl auszuführen. Es gelingt ihr erst, als sie mit ihren Händen nachhilft und mit ihnen ihre Mundwinkel hochzieht. Ihre Augen aber bleiben dabei traurig und ernst, denn sie wird von ihrer Umwelt so schlecht behandelt, dass sie von innen heraus nicht mehr lachen kann. Dieses Lächeln ist ein starkes Zeichen ihres vollkommenen Unglücks.

Die Ehekrise, um die sich die Gerüchte Mitte der Achtziger Jahre verdichten und die nach und nach sichtbar wird, verschärft das Leid der Medienfigur Diana im goldenen Käfig. Nun gehört auch Prinz Charles zu den Umständen, die ihr Unglück verursachen:

„Ob bei Filmpremieren, der Eröffnung eines Behinderten-Zentrums oder beim Polo – stets blickt der Thronfolger mürrisch drein, während die blasse, dünne Prinzessin neben ihm einem Häufchen Elend gleicht.“ (24, 1986, 4)

Auch diese Ehekrise erscheint in der Lesart der *Neuen Post* an Dianas Körper sichtbar zu werden. Berichtet wird, dass sie krank geworden sei, bei offiziellen Reisen Schwächeanfälle erleide und kaum noch einen Bissen essen könne. Prinz Charles habe jedoch kein Verständnis für seine Frau: „Als sie nach ihrer Ohnmacht (...) die Japanreise vorzeitig abbrechen wollte, soll er sie sogar angeherrscht haben, sie möge sich nicht so anstellen, schließlich wisse sie, was sie ihrer Position schuldig sei“ (26, 1986, 3). Die Figur des Thronfolgers wird nicht mehr als romantischer Held (wie in der Verlobungszeit) typisiert, sondern er wird als „Haustyrann“ (ebd.) dargestellt. Wie in der *Bunte* symbolisiert die unauflösbare Ehe zunehmend das Gefängnis der Prinzessin. Ohne Liebe leidet sie laut *Neue Post* so sehr im Palast, dass sie daran zu zerbrechen scheint. Wie in der *Bunte* zielt diese Strategie, das Zerbrechen der Medienfigur Diana im goldenen Käfig darzustellen, auch in der *Neuen Post* darauf ab, die Kälte und Unmenschlichkeit des britischen Palastes, des erwachsenen Lebens und auch der gesamten Welt anzuprangern und zu verurteilen. In einem Artikel über die Prinzessin unter dem Titel „Prinzessin Diana: Die frühe Einsamkeit einer unglücklichen Frau“ (2, 1990, 3), zehn Jahre nach der offiziellen Verlobung, wird ihre Entwicklung im britischen Königshaus zusammengefasst (Abb.22). Sie wird wie in der *Sissi*-Trilogie als schmerzhafter Prozess dargestellt, in dessen Verlauf sich die Figur Diana von einem fröhlichen jungen Mädchen zur aufopferungsvollen Prinzessin, Ehefrau und Mutter gewandelt habe:

„Unübersehbar ist, dass Diana sich auf dem harten Weg zum Thron veränderte. Zu Beginn ihrer Ehe mit Charles kicherte die einst so fröhliche Grafentochter selbst bei offiziellen Anlässen unbefangen vor sich hin. Heute bleibt sie angemessen ernst. Gelächelt wird nur, wenn die Pflicht es verlangt.“ (ebd.)

Auch ihr Wunsch nach einem glücklichen und normalen Familienleben sei im Palast nicht in Erfüllung gegangen. Diana wird in diesem Artikel als desillusionierte Frau präsentiert, die sämtliche Hoffnungen auf ein Liebesglück aufgeben musste:

„Ein ganz normales Leben wird es auch künftig nicht für Diana geben. Das hat man ihr schon gesagt, bevor sie Charles heiratete. Aber erst jetzt weiß sie, was das bedeutet und sie wird noch einsamer sein, wenn er erst König ist.“ (ebd.)

Wie *Sissi* passt sich die Medienfigur Diana jedoch an die Bedingungen im Palast an, auch sie ist wie der Vogel, der das Beste aus seiner Situation macht und im Käfig zu singen beginnt, um andere zu trösten:



Abb. 22 / Neue Post 2, 1990, 3

mit freundlicher Genehmigung des Heinrich-Bauer-Verlags, Hamburg

„Trotzdem versucht die Prinzessin das Beste aus ihrer Ehe zu machen. Charles zuliebe beschäftigt sie sich mit klassischer Musik, engagiert sich mit ihm für Umweltschutz und sozial schwache Menschen. Viele Aufgaben, in die Diana hineingewachsen ist, füllen sie heute aus. Doch sie hat ihre Jugend der Pflicht geopfert. Ihr Leben gehört der Krone.“ (ebd.)

Ziel dieser Konstruktion ist es, das bedingungslose Einfügen der Figur in ihre Rolle darzustellen. In der *Neuen Post* wird diese Anpassung als unausweichlich dargestellt. Auch eine Prinzessin entgeht diesem leidvollen Prozess nicht, vielmehr muss sie sogar einen schwierigeren Weg gehen als andere. Aber auch in diesem Bericht wird das Leid melodramatisch und nicht tragisch konstruiert,

indem die Konstruktion verspricht, dass es dieses vollkommene Glück irgendwann einmal gab, und auch heute noch geben würde, hätte sie nicht die Prinzessinnenrolle übernommen und wäre das erwachsene Leben nicht so grausam und fordernd. Die Ursache für das Leid wird allein äußeren Bedingungen zugeschrieben, der Leser wird auf diese Weise von der Verantwortung für mögliches eigenes Leid und Unglück entlastet.

Eine Wende in der Konstruktion der Figur stellt Andrew Mortons „Enthüllungsbuch“ (25, 1992, 1) dar, obwohl darin die Imagekonstruktion der *Neuen Post* größtenteils bestätigt wird: Die Medienfigur Diana wird auch darin als Leidende im goldenen Käfig präsentiert, ihre Probleme im Palast werden darin sogar als noch gravierender als in der *Neuen Post* dargestellt. „Dianas Ehedrama“ (ebd.) begann entgegen bisheriger Annahmen kurz nach der Hochzeit: „Nichts konnte Diana ihrem Mann recht machen. Er überschüttete sie mit Spott, Gefühlskälte, Rücksichts- und Lieblosigkeit“ (ebd.). Die Prinzessin unternahm demnach Selbstmordversuche, erkrankte an Bulimie und wurde erst durch eine Psychotherapie geheilt. Sie sei nur bei Prinz Charles geblieben, weil sie sich für die Kinder und für ihre Pflicht als Repräsentantin der Krone entschieden habe. Die öffentlichen Tränen der Medienfigur Diana nach dem Besuch einer Wohltätigkeitsveranstaltung kurz nach der Veröffentlichung der Enthüllungen werden deshalb in der Zeitschrift als Belege dieser Leidensgeschichte interpretiert (26, 1992, 3ff). Es handelt sich dabei nicht um den ersten Nervenzusammenbruch in der Geschichte der Gefangenen in der *Neuen Post*, aber es ist der erste öffentliche, der mit Fotos belegt werden kann. Den Fotos der weinenden Diana wird deshalb in dieser Zeitschrift sehr viel mehr Platz eingeräumt als in der *Bunte*: Zwei Großaufnahmen werden als Titelfotos veröffentlicht (Abb.23) und den Bericht illustrieren weitere drei Aufnahmen. In der *Neuen Post* wird der hohe Druck, dem die Medienfigur Diana nach den Enthüllungen ausgesetzt sei, für den Nervenzusammenbruch verantwortlich gemacht:

„Auch nach den Enthüllungen, die so viel seelische Grausamkeit offenbarten, trat die Prinzessin tapfer in der Öffentlichkeit auf. Doch ihre Nerven waren dem Druck, der vor allem durch die britischen Massenblätter und ihre rücksichtslose Berichterstattung geschürt wurde, nicht länger gewachsen. Es kam wie es kommen musste: Nach dem Besuch eines Krebskrankenhauses, wo mehrere Hundert Menschen auf sie warteten, brach Diana von Weinkrämpfen geschüttelt zusammen.“ (ebd., 3)

Die *Neue Post* präsentiert eine Figur, die trotz ihres Unglücks ihre Pflicht ausübt, Krankenhäuser besucht und auch weiterhin versucht zu lächeln. Ihr Leid ist mittlerweile jedoch so groß, dass sie ihre mühsam bewahrte Beherrschung verliert. Als die Menschen auf der Straße Mitgefühl für sie aufbringen und sie nicht, wie die britische Presse und das Königshaus verdammen, kann sie laut *Neue Post* ihre Tränen nicht mehr zurückhalten: „Überwältigt vom Schmerz und Mitgefühl der Leute brach sie in Tränen aus“ (ebd., 4). Die Prinzessin repräsentiert dennoch weiter:

„Tapfer erneuerte sie ihr Make-up und stieg nach 20 Minuten wieder ins Auto, um ein Gefängnis Krankenhaus in Liverpool zu besuchen. Mit dem charmanten Lächeln, das man an ihr kennt. Die Pflicht muss eben weiter gehen. (...) In ihrer Seele aber ist die Prinzessin tief verwundet.“ (ebd.)

Abb. 23 / *Neue Post* 26, 1992, Titel

mit freundlicher Genehmigung des Heinrich-Bauer-Verlags, Hamburg

Ihr Lächeln ist in dieser Präsentation jedoch wieder nur ihre äußere Hülle hinter der sie ihr eigenes Unglück verbirgt, um anderen zu helfen. In der *Neuen Post* wird dieser Moment als melodramatischer Höhepunkt dargestellt: Die ‚Tugend‘ der Prinzessin wird erkannt und gelobt, weil sie, obwohl sie unter den unmenschlichen Bedingungen im goldenen Käfig so sehr leiden muss, nur an andere denkt und Krankenhäuser und Gefängnisse besucht. Das Verhalten der Royals wird dagegen moralisch verurteilt, weil diese mit gewohnter Härte und Kälte auf die Enthüllungen der Medienfigur Diana reagieren. In der *Neuen Post* wird das Szenario entwickelt, die Queen habe die Prinzessin vor ein „Familiengericht“ (28, 1992, Titel) zitiert und zusammen mit ihrer Schwägerin Sarah an den „Pranger“ (ebd.) gestellt. Eine Montage visualisiert diese gnadenlose Queen auf dem Titelblatt: Im Vordergrund steht die Königin mit verschränkten Armen und unerbittlichem Gesichtsausdruck, dahinter wurden die angeklagten Schwiegertöchter montiert,

Diana mit flehend wirkendem Gesichtsausdruck. Die Strafe fällt laut *Neue Post* hart aus, denn die Queen glaubt, dass die Prinzessin die Enthüllungen bewusst an die Öffentlichkeit lanciert habe, „um sich aus den Fesseln der Monarchie zu lösen“ (ebd., 4). Damit verstoße sie jedoch gegen ein Tabu im Königshaus:

„Öffentliche Äußerungen über das Privatleben kommen in der englischen Königsfamilie einem Verbrechen gleich. (...) Menschliche Reaktionen, wie Dianas Tränen (...) sind nach eisernen Hofgesetzen erst recht verpönt. Auch für dieses ‚Fehlverhalten‘ wurde die Prinzessin zur Rechenschaft gezogen.“ (ebd.)

Die Beschreibung dieser Regelverletzung beruht auf kollektivem Wissen über die Royals, beispielsweise über die Härte, in der das ehemalige Kindermädchen Marion Crawford abgestraft wurde, weil sie einen zwar wohlwollenden, aber nicht autorisierten Bericht über die Prinzessinnen Elizabeth und Margaret veröffentlicht hatte.¹¹⁰ Aber das, was die Queen in dieser Konstruktion an Diana kritisiert, ist laut *Neue Post* die Ursache für ihre Popularität: „Diana ist menschlich und zeigt Gefühle – das lieben die Leute an ihr. Aber die Queen verzeiht ihr die Tränen nicht. (...) Überall schlägt Diana Jubel und Begeisterung entgegen, weil sie menschlich, warmherzig und kinderlieb ist“ (ebd., 5). In der *Neuen Post* gelingt auf diese Weise erneut die Präsentation eines melodramatischen Höhepunktes, indem dieser Konflikt zu einem Moment des Erkennens wird, in dem die Unmenschlichkeit des britischen Königshauses erkannt und verurteilt wird. Die Medienfigur Diana bezeugt dagegen mit ihrem Verhalten, dass sie sich im Palast nicht angepasst hat und Gefühl, Hilfsbereitschaft und Wärme verkörpert, Werte, die den Mitgliedern der königlichen Familie laut *Neue Post* fremd sind:

„Auch als Mutter ist die Prinzessin in den Augen der Engländer vorbildlich. (...) Bei ihr steht die Familie an erster Stelle – als William letztes Jahr einen Unfall hatte, sagte sie Termine ab, um bei ihm im Krankenhaus zu bleiben. Bei ihrer Schwiegermutter (...) kam zuerst immer die Pflicht. Entsprechend ‚missraten‘ sind ihre Kinder. Prinz Charles hat Liebe nie zu schenken gelernt, weil er sie selbst nie erfuhr.“ (ebd.)

Für die Menschlichkeit der Figur Diana haben die Royals jedoch kein Verständnis. „Es gibt nicht den geringsten Versuch, ihr bei der Bewältigung ihrer Probleme zu helfen. Vielmehr schneidet man sie einfach im Palast“ (30, 1992, 6). Die Figur Diana wollte sich nach der *Neuen Post* mit dem Enthüllungsbuch befreien, aber ihr Plan misslingt. Nach ihrem Befreiungsversuch habe sich ihre Situation sogar verschlimmert, denn sie werde von „der Familie verfolgt und kaltgestellt“ (ebd.). Wie in der *Bunte* werden Dianas Befreiungsversuche zuerst dargestellt und dann wieder in die Struktur des Scheiterns eingeordnet – und jedes Mal verschlechtert sich die Situation der Prinzessin im Palast. Nach der Veröffentlichung des Enthüllungsbuches folgt die Erzählung in der *Neuen Post* vor allem einem Muster: Die Royals versuchen, die Prinzessin zu vernichten, sei es mit abgehörten Telefongesprächen oder mit Gerüchten um eine Liebesaffäre mit ihrem Reitlehrer James Hewitt. Beschrieben wird eine „gnadenlose Jagd“ (37, 1992, 3), bei der jedes Mittel genutzt werde, um den Ruf der Figur Diana zu ruinieren und sie aus dem öffentlichen Leben zu entfernen. Königin

¹¹⁰ Vgl. Kapitel III.5.

Elizabeth setzt laut *Neue Post* bei ihrer Schwiegertochter sogar Spione ein, um sie öffentlich zu diskreditieren (vgl. 50, 1992, 4f).

Eine unerwartete Wende stellt auch in der *Neuen Post* die offizielle Bekanntgabe der Trennung durch Premierminister John Major dar: Die Figur Diana zerbricht nicht im goldenen Käfig, sondern wird sogar als Siegerin präsentiert: „Jeder Tag bringt ihr Vorteile“ (53, 1992, 7). Fotos von Diana am Strand und im Meer werden zu Symbolen der freien Diana: „Glücklich wie noch nie wirkte Diana, die am liebsten Bikini trug – als Zeichen ihrer Freiheit, weil Charles diese Stoffdinger ‚unköniglich‘ findet“ (2, 1993, 4). Auch die Freiheit wird auf diese Weise am Körper darstellbar, beispielsweise mit einem Foto, das die Prinzessin mit hoch erhobenen Armen glücklich lachend in der Brandung zeigt. Auch diese Befreiung wird jedoch in die Struktur des Scheiterns eingeordnet. In der *Neuen Post* wird in diesem Bericht darauf hingewiesen, „dass Diana ihre Freiheit teuer bezahlt. Nach dem kurzen Urlaubsglück in der Karibik verliert sie ihre Söhne wieder an Königin Elizabeth“ (ebd.). In dieser Zeitschrift ist der Preis für ihre Freiheit der Verlust der Kinder: „Jetzt gibt es Krieg um die Kinder!“ (52, 1992, 7)

Als Gefangene, die vergeblich versucht, sich aus ihrem Gefängnis zu befreien, wird die Medienfigur Diana in der *Neuen Post* als Zeichen der Tugend dargestellt. Mit ihrem Leid kann die Unmenschlichkeit des goldenen Käfigs immer wieder angeprangert und verurteilt werden. Nach der Trennung verändert sich die Perspektive auf die Figur Diana: Eine Prinzessin, die sich aus dem goldenen Käfig befreit, die ihre Ehe aufgibt, um ganz egoistisch ihre Freiheit zu genießen, den Verlust ihrer Kinder riskiert und dazu auch noch mit raffinierten Mitteln, wie der Veröffentlichung ihrer Leidensgeschichte kämpft, wird in der *Neuen Post* zumeist moralisch verurteilt. Jede veröffentlichte Nachricht, jeder Auftritt des Paares wird jetzt als Waffe im Scheidungskrieg gedeutet. „Jetzt stellt sich heraus, dass Charles und mehr noch Diana sich hinterlistig der Medien bedienen, um einander gegenseitig zu vernichten“ (4, 1993, 6). Selbst Fotos, die sie zusammen mit ihren Söhnen zeigen, werden jetzt als Strategie im Scheidungskrieg interpretiert:

„Angefangen hat freilich Diana, die ihre Mutterliebe unbekümmert in der Öffentlichkeit zeigte. Sie umarmte und küsste die Jungen, sobald Fotografen in der Nähe waren, um ihre innige Beziehung zu zeigen.“ (35, 1993, 3)

Die raffinierten Methoden der Figur Diana zählen sich jedoch laut *Neue Post* nicht aus, denn auch in dieser Zeitschrift wird davon ausgegangen, dass Charles am Ende der Sieger sein wird: „Experten sind sich inzwischen jedoch einig, dass die Bevölkerung dem Thronfolger eines Tages verzeihen wird und Diana letztendlich die Verliererin sein wird“ (5, 1993, 3). In der *Neuen Post* wird die Prinzessin als abschreckendes Beispiel präsentiert, die vorführen soll, wie verzweifelt man endet, wenn man den Schutzraum des Käfigs verlässt. Die Mittel, mit denen die Medienfigur Diana kämpft, werden zudem moralisch als Raffinesse, Unehrlichkeit und Egoismus verurteilt. Solches Verhalten steht im Gegensatz zum Idealbild einer aufopferungsvollen Prinzessin, deren Handlungen allein von Nächstenliebe bestimmt sein sollen. Der Sieg der Medienfigur Diana wird

damit in eine Niederlage umgewandelt und damit in die Struktur des Scheiterns eingeordnet: „Sie ist inzwischen einsamer denn je, ihr Bekanntenkreis wird immer kleiner“ (9, 1993, 3). Die bevorzugten Fotos zeigen in dieser Phase in der *Neuen Post* eine leidende, traurige Diana ganz in Schwarz. Es sind wie in der *Bunte* Fotos von Beerdingungen, die nun, aus dem Zusammenhang gerissen, diese einsame, verzweifelte und in die Verbannung getriebene Figur Prinzessin Diana symbolisieren (vgl. 10, 1993, 4).

Waren bisher die Urlaube in der Imagekonstruktion der *Neuen Post* Orte der Freiheit, so ist sie ohne den Schutz des Palastes nach der Trennung den Fotografen sowie der neugierigen Öffentlichkeit ausgeliefert. Nicht einmal auf ihrem Hotelbalkon ist die Figur Diana in der Darstellung der Zeitschrift vor den Fotografen sicher (15, 1993, 6). Die veröffentlichten Fotos sind in diesem Bericht die fotografischen Beutestücke dieser Jagd: Diana ist zu sehen, wie sie sich im Bikini auf einem Balkon sonnt. Neu ist jedoch, dass die Fotos eines Paparazzo nicht mehr als Urlaubs-Schnappschüsse legitimiert werden.¹¹¹ Der Konflikt mit den Fotografen wird mit einem ‚Entdecker-Foto‘ in die Geschichte einbezogen. Auf einem der drei Fotos blickt die Prinzessin zornig in die Kamera: „Als Diana, die ihre Ruhe haben wollte, den Fotografen entdeckte, wurde sie wütend“ (ebd.). Mit diesem Foto wird in der *Neuen Post* belegt, wie sehr die Figur Diana den Fotografen ausgeliefert sei, die ihr Recht auf Intimsphäre nicht mehr respektieren. Wie in der *Bunte* wird auch in der *Neuen Post* die Schuld daran den Royals zugeschoben, die die Prinzessin in der Öffentlichkeit nicht mehr schützen würden – und damit von der eigenen Rolle bei der Veröffentlichung der Paparazzi-Fotos abgelenkt. Der Fluchtpunkt der Imagekonstruktion nach der Trennung ist in der *Neuen Post* die verbannte Prinzessin, die an ihrem Schicksal zerbricht. Ihr Unglück wird jedoch sehr viel drastischer als in der *Bunte* beschrieben. Eines der unvoreilhaftesten Fotos ihrer Mediengeschichte wird zum Symbol der verzweifelten Diana. Es ist eine Nahaufnahme, auf der ihr Gesicht verzerrt wirkt (vgl. 42, 1993, 3 und Abb. 14) Mit diesem Foto belegt die *Neue Post*, dass die Figur Diana im goldenen Käfig zerbrochen sei und auch das heimlich aufgenommene Foto aus dem Fitness-Club wird genutzt, um die Behauptung der Zeitschrift zu beweisen, die Royals würden „genüsslich“ zusehen, „wie Diana von allen Seiten gehetzt wurde, wie sie zum Freiwild wurde, das jeder angreifen und verletzen kann“ (46, 1993, 3). Das Foto wird zum Symbol dafür, dass die Figur Diana als Verbannte des Königshauses erst recht zerbrechen wird. Auch der Rückzug aus der Öffentlichkeit belegt für die *Neue Post* nur, wie machtlos Diana gegenüber der „Palast-Mafia“ (50, 1993, 5) geworden sei. Sie füge sich bedingungslos dem Wunsch des Prinzen und trete aus dem Rampenlicht zurück. Zu diesem Zeitpunkt entspricht die Medienfigur Diana in der *Neuen Post* der Vorstellung von der an ihrem

¹¹¹Wie beispielsweise zu Beginn ihres Images. Zum einen wird vom Ärger der Queen über die ‚Bikini-Fotos‘ aus einem Urlaub von Charles und Diana in der Karibik berichtet, zum anderen wird aber gelobt, dass diese Fotos nur deshalb so lebendig seien, weil das Paar nicht ahnte, dass es fotografiert wurde. Die heimlich aufgenommenen Fotos werden auf diese Weise durch das als gelungen bewertete Ergebnis legitimiert (vgl. *Neue Post* 9, 1982, 3) Die offensichtlich als Paparazzi-Fotos erkennbaren Aufnahmen aus einem Schiurlaub werden dagegen als eigene Schnappschüsse legitimiert, unter dem Titel: „Diana und Charles lachten herzlich über ihre lustigen Urlaubsfotos“ (*Neue Post* 4, 1983, 3).

Schicksal zerbrechenden Frau. Die Prinzessin bleibt in dieser Konstruktion auch weiterhin Gefangene, ihr „Versuch aus dem königlichen Getriebe auszubrechen, ist kläglich gescheitert“ (37, 1994, 7). Schließlich wird in der *Neuen Post* berichtet, dass die Figur Diana in den Palast zurückkehren wolle: „Heraushelfen aus der Einsamkeit kann Diana wirklich nur die Rückkehr in die königliche Familie“ (38, 1995, 4).

Nicht in das Bild der zerbrochenen Frau passt jedoch Prinzessin Dianas *BBC*-Interview. „Von der zerbrechlichen Diana, die unter Essstörungen und Weinkrämpfen litt, war dort nichts mehr zu sehen“ (48, 1995, 9). Prinzessin Diana erscheint in diesem Interview laut *Neue Post* zum ersten Mal wieder als eine starke Frau, die sich aktiv wehrt. Zuerst gelingt es der *Neuen Post* den TV-Auftritt in das Erzählmuster von Befreiungsversuch und anschließendem Scheitern bruchlos einzufügen. Zwar wird auf dem Titelblatt die Frage gestellt, ob Diana eine Heilige oder eine Berechnende sei. Das veröffentlichte Titelfoto legt jedoch die Lesart nahe, das Interview als raffinierten Racheakt zu deuten, mit dem sich die Figur Diana am Königshof nur noch mehr Feinde machen wird, denn sie wirkt darauf, als schmiede sie gerissene Rachepläne.



Abb. 24/ *Neue Post* 48, 1995, Titel

mit freundlicher Genehmigung des Heinrich-Bauer-Verlags, Hamburg

Die Perspektive auf die Prinzessin verändert sich in der *Neuen Post* erst im zweiten Bericht über das Interview, in dem erzählt wird, Dianas Fernsehauftritt habe insbesondere beim weiblichen Publikum positive Resonanz ausgelöst:

„Seit dem Auftritt hat sie fast 7000 Briefe bekommen, die meisten davon positiv. Wildfremde Frauen schildern ihr darin ihre psychischen Probleme, suchen Rat und Hilfe bei der Gleichgesinnten.“ (50, 1995, 5)

Die Figur Prinzessin Diana wird in der *Neuen Post* damit wieder zum Zeichen der ‚Tugend‘, mit deren Leid die Welt des goldenen Käfigs verurteilt werden kann. Eine wichtige Rolle spielt in der *Neuen Post* jedoch auch die Reise der Prinzessin nach Argentinien kurz nach dem Interview, mit der sie belegt, dass sie ihr Ziel, eine Botschafterin des Herzens zu werden, ernst nimmt (vgl. 49, 1995, 3f). Auf diese Weise entspricht sie wieder dem Idealbild der sich aufopfernden Prinzessin, die sich nicht nur aus Egoismus befreien will, sondern auch, um Menschen zu helfen, denen es schlechter geht als ihr. Diana und auch Sarah werden deshalb in der *Neuen Post* wieder positiv bewertet:

„Für die Prinzessin und die Herzogin sind die Besuche bei Armen, Kranken und Ausgestoßenen einer ihrer größten Trümpfe im Kampf gegen die Kälte am Hof. Damit haben sie viele Herzen erobert und es geschafft, sich aus dem goldenen Käfig zu befreien. Damit sammeln sie immer mehr Pluspunkte bei der Bevölkerung, werden immer stärker und unabhängiger.“ (ebd.)

Der Weg der Medienfigur Diana wird in der *Neuen Post* zu diesem Zeitpunkt als erfolgreicher Kampf gegen ihre Rolle als „schmückendes Beiwerk“ (ebd.) umgedeutet, mit dem die Welt des goldenen Käfigs verurteilt werden kann. Die Figur wird in der Konstruktion der *Neuen Post* nach dem Interview als starke Frau präsentiert, die selbstbewusst hohe Forderungen stellt, die öffentlich verkündet, dass sie offizielle Botschafterin von Großbritannien und Königin der Herzen werden will und die ihre Ziele sogleich mit einer Reise nach Argentinien in die Tat umsetzt. Die Imagekonstruktion zielt jedoch bald wieder darauf ab, die Konstruktion der Figur in die Struktur des Scheiterns einzuordnen: Diana werde am Kampf gegen das übermächtige Königshaus zerbrechen, sie sei als Single einsam und verzweifelt und stehe kurz vor einem Nervenzusammenbruch. In der *Neuen Post* werden die Fotos von Paparazzi, auf denen Diana zu sehen ist, wie sie mit dunkler Sonnenbrille vor den Fotografen flieht, zu Zeichen, dass Diana überall von ihren Feinden am Königshof (und damit nicht von den Paparazzi der Yellow Press) mit Kameras verfolgt werde, die die Medienfigur Diana demnach durch „Psychoterror“ (4, 1996, 5) vernichten wollen. „Wer könnte es ihr da noch verdenken, dass sie sich fast überall verfolgt, belauscht und bespitzelt fühlt“ (ebd.). Auch die Scheidung stellt nur aus finanzieller Hinsicht ein Sieg der Prinzessin dar, denn sie sei reich, aber einsam: „Geblieden ist ihr jedoch nichts fürs Herz, nur der Status einer Prinzessin, Wohnrecht im Kensington-Palast und ein Haufen Geld“ (35, 1996, 6). Am Beispiel der Medienfigur Prinzessin Diana kann dargestellt werden, dass Geld nicht

glücklich mache. Ziel dieser Konstruktion ist es, die ‚inneren‘ Werte wie Liebe und Freundschaft im Gegensatz zu Reichtum aufzuwerten.

Dennoch zeichnen sich in der Entwicklung der Figur neue Perspektiven ab: Durch die Arbeit für Wohltätigkeitsorganisationen bestätigt Prinzessin Diana für die *Neue Post* überzeugend, dass sie sich doch nicht aus Egoismus befreien wollte, sondern aus Nächstenliebe. Anders als in der *Bunte* ist Nächstenliebe und nicht romantische Liebe der zentrale Wert der Zeitschrift. Zudem wird die Rolle der ‚Königin der Herzen‘ in der *Neuen Post* nicht mehr als Gefängnis beurteilt, weil sie keine institutionelle Rolle, sondern eine selbst erwählte Aufgabe ist, bei der ihr wohltätiges Handeln als von Gefühlen bestimmt dargestellt werden kann: Die Prinzessin verstehe das Leid der Menschen, weil sie selbst Leid erlebt habe. Im Bericht über ihre Reise nach Angola, bei der sie im Auftrag des Roten Kreuzes auf die Folgen von Landminen aufmerksam machen will, wird eine Aussage der Prinzessin zitiert: „‚Was man hier sieht‘, erklärte sie beim Anblick all des Leids, ‚gibt dem Leben eine völlig neue Perspektive. Die eigenen Probleme werden plötzlich ganz klein‘“ (5, 1997, 5). In der *Neuen Post* wird die Figur Diana wieder als ‚Tugend‘ darstellbar. In der Konstruktion der *Neuen Post* stellt die Reise nach Angola deshalb einen Wendepunkt dar. Auch die Versteigerung von Dianas Abendkleidern für wohltätige Zwecke wird als weiterer Beweis dafür gedeutet, „dass die Prinzessin ihre Rolle als wohltätige Königin der Herzen ernst nimmt.“ (7, 1997, 56), ebenso wie die gemeinsamen harmonisch wirkenden Auftritte des geschiedenen Paares, gemeinsam mit den Söhnen, beispielsweise bei Prinz Williams Konfirmation (vgl. 12, 1997, 3). Die Prinzessin ist nach Auffassung der Zeitschrift endlich frei und ihre Befreiung ist in dieser Konstruktion auch eine Befreiung vom ‚Bösen‘, von Rachsucht, Narzissmus und Egoismus zu einem Leben im Zeichen der Nächstenliebe. Dazu gehört die Versöhnung mit Prinz Charles, aber auch die ernsthafte Arbeit für Wohltätigkeitsorganisationen. Diese ausagierte Nächstenliebe kompensiert auch das fehlende Liebesglück: „Diana denkt zur Zeit auch überhaupt nicht an Heirat. Sie genießt vielmehr ihr neues Leben als umschwärmte und erfolgreiche Frau“ (28, 1997, 4).

Die Affäre mit Dodi Al-Fayed beschert der Geschichte erneut eine überraschende Wende. In der *Neuen Post* werden unzählige Fotos von Paparazzi von einer Kreuzfahrt veröffentlicht, Fotos auf denen sich die beiden küssen oder eng umschlungen an Deck nebeneinander liegen. Die *Neue Post* interpretiert diese neue Freizügigkeit im Umgang mit den Fotografen wie die *Bunte* als Botschaft der Befreiung: „Sie ist total verliebt in Dodi Fayed. (...) Und alle Welt darf wissen, darf sehen, wie glücklich sie in seiner Nähe ist“ (34, 1997, 3). Die Fotos der Paparazzi werden auf diese Weise in der Geschichte zu Zeichen der Freiheit umgedeutet und es werden keine zornigen Blicke in die Kamera, keine Entdecker-Fotos mehr abgebildet.¹¹² Wie in der *Bunte* wird der Unfalltod in Paris

¹¹²Aber diese Fotos existieren: sie werden in der Ausgabe der *Neuen Post* zum Tod der Prinzessin veröffentlicht, um noch einmal zu zeigen, dass die beiden merkten, dass sie fotografiert wurden, es ihnen jedoch nichts ausmachte. Allerdings sind die eingefangenen Blicke auf diesen ‚Entdecker-Fotos‘ alles andere als glücklich, sondern genervt und auch zornig (37, 1997, 5).

als Schicksalsschlag interpretiert, der das lang erkämpfte und verdiente Glück der Prinzessin wieder zum Scheitern verurteilt:

„Doch das neue Kapitel im Leben der Prinzessin – es sollte nicht von der Göttin des Glücks geschrieben werden. Es wurde vom unerbittlichen Schicksal diktiert, das gerade dann zuschlug, als niemand damit rechnen konnte.“ (37, 1997, 2)

Wie in der *Bunte* wird der Tod der beiden Liebenden als melodramatischer Höhepunkt dargestellt: Die Prinzessin könnte endlich vollkommen glücklich sein und ausgerechnet in diesem Moment stirbt sie. Die Konstruktion im melodramatischen Konditional verspricht, dass das vollkommene und nach langem Leid der Prinzessin verdiente Glück greifbar nahe und letztendlich doch zum Scheitern verurteilt war. Es hätte so schön sein können, *wenn* nur das unerbittliche Schicksal es zugelassen hätte.¹¹³

In der *Neuen Post* werden ähnliche Strategien verwendet wie in der *Bunte* und die Unterschiede in der Konstruktion lassen sich zu Beginn der Entwicklung eher im Detail zu finden, beispielsweise ist die Phase, in der ein Kompromiss zwischen Gefühl und Rolle möglich erscheint, sehr viel kürzer als in der *Bunte* und das Leid der Medienfigur Diana im goldenen Käfig wird zudem drastischer und ohne Ironie und Situationskomik beschrieben. Der zentrale Unterschied liegt darin, dass in beiden Zeitschriften unterschiedliche Werte im Vordergrund stehen. In der *Bunte* gelingt Prinzessin Dianas Befreiung erst aufgrund ihrer Affäre mit Dodi Al-Fayed, als sie endlich von einem Mann geliebt wird. In der *Neuen Post* gelingt die Befreiung mittels ihrer Arbeit für Wohltätigkeitsorganisationen, weil sich die Figur Diana von ihrem Egoismus und Narzissmus zur Nächstenliebe befreit, dem wichtigsten Wert der *Neuen Post*.

Die *Neue Post* legt es wie die Filmtrilogie *Sissi* oder die *Bunte* von Beginn darauf an, mit der Gefangenen die schmerzhafteste Entwicklung eines jungen Mädchens zur aufopferungsvollen Prinzessin, Ehefrau und Mutter darzustellen, die sich nach einigen Kämpfen resigniert in ihr Schicksal einfügt. In der *Neuen Post* führt die Entwicklung der Figur jedoch wie in der *Bunte* zur Erneuerung des Musters: Auch wenn die Medienfigur Diana letztendlich aufgrund ihres Todes scheitert, gelingt es ihr dennoch, sich vorher aus dem goldenen Käfig zu befreien – ohne daran zu zerbrechen – sowie in der Wohltätigkeitsarbeit eine sinnvolle eigene Aufgabe zu finden. In der *Neuen Post* wird jedoch anders als in der *Bunte* dennoch nicht der Kampf um Selbstverwirklichung dargestellt. Diese Figur ähnelt von den Werten, die sie vermittelt eher der Filmfigur *Sissi*: Sie zeigt auf eine neuartige, zeitgenössische Weise, dass es sich lohnt, sich für Arme und Kranke zu engagieren und aus Nächstenliebe und nicht aus egoistischen Gründen zu handeln.

¹¹³ Vgl. zur Konstruktion des melodramatischen Höhepunktes zum Zeitpunkt des Todes auch Kapitel III.6.1.

6.3. Freiheit zur Karriere – *Stern*

Die Figur, die der *Stern* konstruiert, unterscheidet sich von jenen der *Bunte* und *Neue Post*, was im Vergleich der Berichte, die zum zehnjährigen Jubiläum der Prinzessin erscheinen besonders deutlich wird. Während die Medienfigur Diana in den beiden anderen Zeitschriften als eine gebrochene Frau dargestellt wird, die unter der fehlenden Liebe leidet, wird sie im *Stern* als beruflich erfolgreiche Frau präsentiert, die sich ihre Karriere hart erkämpft habe und nun genieße (vgl. 12, 1991, 40). Der zentrale Wert ist im *Stern* beruflicher Erfolg: Prinzessin Diana wird zu diesem Zeitpunkt als ehrgeizige Karrierefrau dargestellt und gelobt, als eine Frau, die eine Geschäfts-Ehe bewusst in Kauf genommen, weil sie dadurch ihren beruflichen Erfolg befördert habe.

Diese Konstruktion gerät jedoch ins Wanken, als Andrew Mortons Enthüllungsbuch 1992 erscheint. Im *Stern* wird zwar die Gelegenheit genutzt, um sich von der Unterhaltungspresse abzugrenzen, indem das Buch als Erfindung eines ehemaligen Hofreporters abgetan wird. Die Möglichkeit, dass Prinzessin Diana an diesem Buch mitgearbeitet habe, wird nicht völlig ausgeschlossen und als möglicher geschickter Schachzug der Prinzessin gewertet: „Im diesjährigen königlichen Sommertheater spielt der Prince of Wales den gemütsversteinerten Buhmann der Nation. Die Gemahlin leidet anhaltend und öffentlich unter ihm“ (26, 1992, 170ff, 171). Die Ironie ist unverkennbar, denn die Leiden der Medienfigur Diana werden nicht ernst genommen. Wie an den anderen Royals wird nun auch an ihrem Beispiel gezeigt, wie skandalös sich diese verhalten und das Szenario entwickelt, die Figur Diana würde der Boulevardpresse mittlerweile selbst die Gerüchte für die Berichterstattung liefern. Damit wird die Prinzessin wieder als Teil der konservativen Institution Monarchie wahrgenommen, über die im *Stern* nur kritisch und voller Spott berichtet wird.

Zu einer neuen Perspektive auf die Figur Diana führen im *Stern* ihre öffentlichen Tränen, die zum Anlass genommen werden, ihre Geschichte wieder neu zu erzählen. Sie wird nicht mehr als Karrierefrau dargestellt, sondern wie in den anderen beiden Zeitschriften, als eine Frau auf der Suche nach Liebe. Aus dieser Perspektive werden die Erfolge der Medienfigur Diana nur noch als „Ersatz“ gelesen, „für jene Nähe, die sie zeitlebens vermisst hatte“ (ebd., 44). Das Ziel der Figur ist im *Stern* nicht mehr beruflicher Erfolg, sondern die Kompensation einer unglücklichen Kindheit. Die Medienfigur Diana wird als Scheidungskind typisiert, das ein warmes Zuhause sucht und dabei prompt an den falschen Mann gerät – und in die falsche Familie: „Was auch immer passierte, die Royals waren im Zweifel eine verschworene Gemeinschaft, gegen die Leute vom Stande Dianas oder Fergies nie eine Chance hatten“ (ebd.). Kämpfte schon Prinz Charles laut *Stern* im Palast gegen Depressionen, so

„litt sie Qualen. Massage- und Psychotherapeuten, Kartenleger und Sterndeuter halfen ihr nicht aus der Krise. Glaubt man Dianas Biographen Andrew Morton, empfand sie

das königliche Dasein mehr und mehr als Zwangsjacke: wie in Kinderzeiten keine Liebe, aber großzügige Geschenke.“ (ebd., 46)

Mit der Leidensgeschichte der Medienfigur Diana wird wie in den anderen beiden Zeitschriften das britische Königshaus verurteilt und der Vorwurf formuliert, die Royals hätten ein junges Mädchen in eine Leidende verwandelt. Das Bild von Dianas öffentlichen Tränen wird in diesem Kontext als Zeichen der Unmenschlichkeit im goldenen Käfig gedeutet, indem das Enthüllungsbuch als Hilferuf der verzweifelten Prinzessin interpretiert wird:

„Wenn die Freunde der Prinzessin über das Leiden der Diana Auskunft geben und dabei sogar ihre Namen preisgeben, kann nur Diana hinter den Indiskretionen aus dem Palast stecken. Es sieht so aus, als wollte sie mit Hilfe der ihr stets gewogenen Presse den Ehemann an die Kandare nehmen.“ (ebd.)

Das offizielle Familienfoto mit Pferd, das auch im *Stern* als Zeichen des geheuchelten Glücks veröffentlicht wird (Abb.17), wird zum Symbol der gnadenlosen Welt des goldenen Käfigs: Die Sehnsucht der Figur nach einem Zuhause hat sich nur als inszenierte Darstellung verwirklicht, während ihr in ‚Wirklichkeit‘ jegliche Wärme und Zuneigung verweigert wird.

Wie in den anderen beiden Zeitschriften, wird die Trennung als überraschende Wende und Befreiungsschlag interpretiert. Wie in der *Bunte* symbolisiert ein Foto aus der Fotoserie für die *Vogue* die freie Diana: „Dianas Abschied von der Firma Windsor: Lady Frei“ (52, 1992, Titel) (Abb.26).¹¹⁴ Auch im *Stern* wird die Motivation der Figur, sich aus dem Königshaus zu befreien, in ihrer Suche nach Liebe gefunden: Sie will demnach „ihre Sachen packen, die Türen knallen und mit ihren 31 Jahren das (Liebes)Leben neu beginnen“ (ebd., 36). Anders als in den anderen beiden Zeitschriften wird die Medienfigur Diana darüber hinaus auch als kühl kalkulierende Karrierefrau präsentiert, die ihren Mann verlässt, weil diese Ehe keinen gesellschaftlichen Aufstieg mehr verspreche:

„Den Traum, einmal Englands Königin zu sein, hatte Diana schon lange weggehängt. Der Kopf an ihrer Seite würde kronenlos bleiben, das war ihr klar. Vergrämt wartete Charles darauf, dass die Mutter das Zepter weitergäbe. Ohne Aussicht.“ (ebd.)

Auch im *Stern* wird darauf hingewiesen, dass die Befreiung der Figur nicht gelingen werde, denn sie sei durch die Pflicht ihrer Rolle immer noch an Charles gebunden: Ein doppelseitiges Foto zeigt das Paar in einem Maori-Boot bei ihrer Reise nach Australien im Jahr 1983. Die Präsentation des Fotos legt die Lesart nahe, Diana und Charles säßen auch nach der Trennung im Dienst der Royals immer noch in einem Boot: „Gute Miene zu jedwedem Spiel zu machen ist die Pflicht der Royals“ (ebd., 158). Wie schwer diese Pflicht auf der Prinzessin lastet, wird mit einem weiteren Foto dargestellt, das kurz nach der Hochzeit aufgenommen wurde. Im *Stern* wird es zum Symbol der Last der Prinzessinnenrolle: „Eingeschlafen: Bei einem Festakt beugt sich Diana unter der Last ihrer Pflicht“ (ebd.). Die Trennung ist auch in der Darstellung dieser Zeitschrift nur eine Befreiung

¹¹⁴Vgl. zur Fotoserie auch III.6.1.

in engen Grenzen. Wie in den anderen Zeitschriften werden Dianas Befreiungsversuche in die Struktur des Scheiterns eingeordnet.

Auch im *Stern* wird nach der Trennung das Muster der vom Königshaus verbannten Prinzessin angelegt. Der einzige Trumpf der Medienfigur im Kampf gegen die Royals ist nach Ansicht des *Stern* ihre Popularität, so dass es nur logisch erscheint, dass der Ehekrieg wie in der Zeitschrift behauptet über die Medien ausgetragen werde: „Wo auch immer sie auftauchte, jubelten ihr Tausende zu. Wo Charles erschien, waren es bestenfalls ein paar Hundert. Diana wurde zur meistfotografierten Frau der Welt“ (44, 1994, 66). Ob neue Frisur oder Enthüllungsbuch, alles wird im *Stern* nach der Trennung als Mittel in diesem Medienkrieg gedeutet. Selbst die Veröffentlichung des intimen Telefongesprächs mit ihrem Freund James Gilbey wird als Waffe gesehen, mit der Prinz Charles als betrögner Ehemann gedemütigt werden soll. Wie in den anderen beiden Zeitschriften liegt das Ziel der Konstruktion darin, Prinz Charles letztendlich als Sieger zu präsentieren. Nach der Veröffentlichung des intimen Gesprächs zwischen Camilla und Charles starten die Royals in der Darstellung des *Stern* eine Kampagne gegen Diana: „Gemeinsam mit dem Buckingham-Palace drosselten Charles Höflinge die Zahl der Auftritte von Diana, bis sie im Dezember 1993 das Handtuch warf“ (ebd., 70). Aber auch Prinz Charles wird als Verlierer dargestellt: Auf einer Doppelseite ist im Zentrum ein offizielles Hochzeitsfoto, rechts und links davon jeweils ein Foto von Prinzessin Diana und eines von Charles abgedruckt, darunter die neuesten Schlagzeilen der britischen Boulevardblätter *The Sun* und *Daily Mirror*. Bezeichnend ist, dass hier noch einmal das Foto von Dianas öffentlichen Tränen gezeigt wird. War dieses Foto einmal ein Symbol dafür, wie sehr sie unter dem britischen Königshaus gelitten habe, so wirkt es unter diesen Umständen nicht mehr glaubwürdig: Wer weiß, vielleicht war auch dieser Tränenausbruch nur inszeniert, um Punkte im öffentlich ausgetragenen „schmutzigen Ehekrieg“ (ebd.) zu gewinnen. Auf dieser Seite wird der Prinz ebenso negativ beurteilt: Auch er wird mit einer Leidens-Grimasse dargestellt, um zu zeigen, wie sehr er im Selbstmitleid versinke. Beide leiden unter der Ehe, unter den Pflichten der Rolle sowie unter der neugierigen Öffentlichkeit – aber aufgrund ihres wenig vorbildlichen Verhaltens hat keiner mehr Mitleid mit diesen Jammergestalten. Die Medienfigur Diana ist in dieser Phase keine Figur mehr, mit der der *Stern* sein Ziel erreichen kann, die Royals moralisch zu verurteilen, sie gehört nun auch zur Welt des goldenen Käfigs und wird als abschreckendes Beispiel präsentiert.

Im *Stern* führt das BBC-Interview ebenfalls zu einer Imagewende, es wird als Sieg der Prinzessin in der „PR-Schlacht um die Untertanen“ (49, 1995, 264) gedeutet. Am Beispiel der veröffentlichten Leidensgeschichte wird wieder die Kälte und Unmenschlichkeit des Palastes angeprangert und die Hoffnung geschürt, ihre Aussagen würde den monarchiegläubigen Briten endlich die Augen öffnen: „Dennoch sehen die Engländer die Diana-Stunde als Zeitenwende. So direkt ist ihnen noch nie mitgeteilt worden, wie bitterkalt und eisenhart es in der Umgebung der Queen zugeht“ (ebd., 265). Die Medienfigur Diana passt nun wieder in das Idealbild des *Stern*. Im Interview zeigt sie,

dass sie nicht nur nach Freiheit und Liebe, sondern auch nach beruflichem und gesellschaftlichen Erfolg strebt, „als ernst zu nehmende Botschafterin des Landes und seiner königlichen Familie, als Mutter des zukünftigen Monarchen von England“ (ebd., 30). Im *Stern* wird das Interview der Medienfigur Diana zwar als Sieg gefeiert, doch am Ende des Berichtes werden ihre Mittel als wenig erfolgversprechend bewertet. Ihr Sieg könnte die Monarchie zum Einsturz bringen – und damit aber auch das Fundament ihrer eigenen Macht:

„Schon spekulieren einige bei Hof, Dianas Triumph sei der Beginn ihrer langfristigen Niederlage, weil sie mit dem Angriff auf den Vater auch den Sohn getroffen habe. (...) Dianas Verhalten erinnere an eine andere schöne Frau, Helena von Troja. Sie stand schließlich auf den Ruinen Trojas, dessen Fall sie verursacht hatte, wundervoll anzuschauen und der Zerstörung nicht bewusst.“ (ebd., 34)

Auch in dieser Zeitschrift kann der Leser das Verhalten der Medienfigur Diana aus einer der Figur übergeordneten Perspektive beurteilen. Ihm wird vermittelt wie kurzsichtig und naiv die Prinzessin ihre Ziele verfolgt und wie wenig sie auf Dauer erreichen wird. Dem Leser wird auf diese Weise eine strukturelle Überlegenheit eingeräumt, die sich anders als in der *Bunte* und im *Stern* auf eine politische und intellektuelle Ebene bezieht.

Diese Konstruktion wird im *Stern* bald bestätigt. Der Triumph der Figur ist nicht von Dauer, sie wird in den Berichten nach dem Interview als PR-Süchtige dargestellt, deren Handeln nur noch eine Motivation zugrunde liege: Sie wolle die Aufmerksamkeit der Medien und der Öffentlichkeit auf sich lenken. Um dieses Ziel zu erreichen, schreckt sie nach *Stern* vor nichts zurück: Sie engagierte sich „als weltweite Hilfsschwester“ (15, 1997, 143), besuche „mit tränennassen Blicken Minenfelder“ (ebd.) und bestaune Bypass-Operationen. Die Arbeit der Prinzessin für Wohltätigkeitsorganisationen wird im *Stern* nur dazu verwendet, um die Behauptung zu belegen, sie sei süchtig nach der Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Aber auch die Affäre mit Dodi Al-Fayed wird zunächst nur als Waffe in diesem medial ausgetragenen ‚Krieg‘ gegen die Royals bewertet (vgl. 34, 1997, 115). Mit ihrem „Liebestrip“ (ebd.) schaffe sie es, die Hochzeitsgerüchte von Camilla und Charles von den Titelseiten der Presse „zu fegen“ und sie nutze damit aus, dass die Boulevardpresse sich mehr für die Geschichte „von der Prinzessin und dem Playboy“ (ebd.) interessiere. Anders als in der *Bunte* und in der *Neuen Post* bedeutet die Liebesgeschichte im *Stern* weder Befreiung noch vollkommenes Glück, sondern wird als Einstieg ins zukünftige Unglück dargestellt. Ausführlich wird über die Motive spekuliert, die Dodi Al-Fayed veranlasst haben könnten, sich auf eine Affäre mit Prinzessin Diana einzulassen: Die Prinzessin sei erneut Spielball eines Clans geworden, denn Dodis Vater Mohamed Al-Fayed, dem die britische Staatsbürgerschaft verweigert wird, wolle sich an den Briten rächen. „Sie entschlossen sich, den Briten einen Ari anzutun“ (ebd., 153). Unter einem Foto des Paares auf der Yacht, wird die Frage gestellt „Nur ein Tanz für einen Sommer?“ (ebd.) Die Antwort scheint für den *Stern* schon festzustehen: glücklich wird Diana an der Seite dieses Playboys nicht werden, der sie für die Rachepläne seines Vaters benutzen will.

Erst aufgrund des plötzlichen Verkehrsunfalls wird die Affäre zur großen Liebesgeschichte umgedeutet: Diana sei an der Seite Dodi Al-Fayeds endlich frei und glücklich gewesen, als der Unfall passierte:

„Dabei entsprach der Tod der Prinzessin von Wales auf eine merkwürdige Art dem Leben, das sie bis dahin geführt hatte. Er war so tragisch, dass er der meistfotografierten Frau der Welt ein letztes Mal die größten Schlagzeilen verschaffte. So tragisch, weil sie – endlich von den Zwängen höfischen Protokolls und einer zerrütteten Ehe befreit – in einem Augenblick privaten Glücks zerfetzt wurde. So bestürzend, weil sie allem Anschein nach durch die Beteiligung jener Menschen ums Leben kam, ohne die sie nie den Himmel des Weltruhmes erlebt hätte und die Hölle, dafür zum öffentlichen Eigentum geworden zu sein: durch die Paparazzi.“ (37, 1997, 23)

Im *Stern* wird die Schuld am Unfall den Paparazzi zugeschrieben. Der Tod der Medienfigur Diana symbolisiert daher das ambivalente Verhältnis der Prinzessin zu den Pressefotografen, denen es nie ausreichte, was sie ihnen freiwillig gab. Diana und Dodi gaben den Paparazzi in Nizza zwar die Gelegenheit,

„ihr Glück am Strand von St. Tropez aus der Nähe abzulichten. Die während der letzten Tage ihres Lebens entstandenen Fotos zeigen eine Frau, die mit sich selbst und mit ihrem Begleiter im reinen war. Doch reichten diese Bilder offensichtlich noch immer nicht. Am Samstag Abend wartete wieder eine Gruppe von Fotografen vor dem Ritz-Hotel auf ein sensationelles Bild. Ein Bild zuviel.“ (ebd., 27)

Auch im *Stern* wird der Tod als melodramatischer Höhepunkt konstruiert: Die Medienfigur Diana war endlich frei und glücklich und sie wurde geliebt. Das ‚Böse‘ wird jedoch in den Paparazzi, der Boulevardpresse sowie einer sensationsgierigen Öffentlichkeit erkannt und verurteilt. So beschreibt der *Stern* die Berufsmoral des Paparazzo Angeli:

„Angeli gehört zu der Sorte von Menschen, die von Berufs wegen Gewissensbisse für eine Gegend in Island halten müssen, und Reue für eine seltene Tropenkrankheit. Der Gedanke, dass es fast unmöglich ist, sich daran zu gewöhnen, sein Leben auf Schritt und Tritt mit einer Horde Fotografen teilen zu müssen, kommt gar nicht erst auf. (...) Einer seiner jungen Jäger war unter den sieben Fotografen, die in den frühen Morgenstunden des vergangenen Sonntags von der Pariser Polizei verhaftet wurden. Im Auftrag von Angelis Agentur hatte der sich gemeinsam mit Kollegen von der Konkurrenz an der wilden Verfolgung von Lady Di und ihrem Freund Dodi Al-Fayed beteiligt, die die Prinzessin, ihrem Gefährten und den Chauffeur das Leben kostete.“ (ebd., 29)

Die Konstruktion verspricht auf diese Weise, dass Diana noch leben würde und endlich glücklich sein könnte, gäbe es die Paparazzi von der Sorte Angelis nicht. Einige Ausgaben später wird jedoch wieder eine andere Interpretation geliefert, die die Charakterisierung der Figur als PR-Süchtige wieder aufgreift und die Prinzessin nicht mehr als Opfer der Medien darstellt, sondern verurteilt, weil sie die Presse für ihre Zwecke ausgenutzt habe, „die nicht zu Tode fotografiert wurde, sondern sich in ihr eigenes Abbild verliebt hatte“ (42, 1997, 62). Der plötzliche Unfalltod wird auch als Mahnung genutzt, um zu zeigen, welche negativen Konsequenzen Selbstverliebtheit und Narzissmus haben können. Gemeinsam ist den beiden Interpretationen der Ursachen des

plötzlichen Unfalltodes der Prinzessin, dass beide Versionen dazu genutzt werden, um sich von der Unterhaltungspresse und ihren Strategien zu distanzieren. So gelingt es diesem Medium, über Prinzessin Dianas Tod zu berichten und gleichzeitig das eigene Image als seriöses, intellektuelles und kritisches Medium zu befördern, indem in den Paparazzi, der Boulevardpresse und der PR-Branche das ‚Böse‘ erkannt und angeprangert wird. Durch die polarisierende Haltung gegenüber der Unterhaltungspresse offenbart die Illustrierte, welche Rolle sie selbst in diesem Melodram spielen will – es ist die Rolle der ‚Medientugend‘. Die Zeitschrift verspricht auf diese Weise, dass es den Zustand einer moralisch korrekten Medienlandschaft gäbe, würden alle Zeitschriften nach den gleichen ethischen Grundsätzen arbeiten wie der *Stern* selbst.

Der *Stern* distanziert sich von Beginn an eher von den tradierten Erzählmustern der Unterhaltungspresse, indem das Kindergartenbild nur in einer Darstellung durch Doppelgänger veröffentlicht wird, auf dem die Figur Diana statt als eine Art Aschenputtel als brave und privilegierte Adelstochter präsentiert wird. Erst zu ihrem zehnjährigen Jubiläum, als im *Stern* mit Diana die Geschichte einer beruflich erfolgreichen Frau erzählt werden kann, wird Prinzessin Diana in diesem Medium zu einer interessanten Figur. Anders als in der *Bunte* und in der *Neuen Post* zielt die Verwendung des Motivs der Gefangenen im goldenen Käfig vor allem auf eine gesellschaftspolitische Ebene ab. Der goldene Käfig wird nicht als Symbol des erwachsenen Lebens oder der Kälte der Welt gedeutet, sondern wird vor allem als Sinnbild konservativer Institutionen verwendet, während liberale Politik mit Menschlichkeit gleichgesetzt wird. Im *Stern* steht das Erzählen einer weiblichen Entwicklungsgeschichte im Hintergrund, vielmehr geht es darum, konservative Politik zu kritisieren und beruflichen Aufstieg darzustellen. Die Unterschiede der Imagekonstruktion zu den anderen beiden Zeitschriften werden besonders im Moment des Todes offenbar. Zwar kann sich auch der *Stern* nicht vom Ernst des plötzlichen Todes distanzieren, doch er findet andere Schuldige als die *Bunte* oder die *Neue Post* – die Paparazzi sowie die Strategien der Unterhaltungspresse samt ihrer sensationslüsternen Leser. Einige Wochen nach dem Tod distanziert sich der *Stern* aber wieder von der Medienfigur Prinzessin Diana, indem ihr eine Mitschuld an dem Unfall eingeräumt wird. Sie habe durch ihre manipulierenden Strategien das Interesse der Presse angefacht und geschürt. Der *Stern* nutzt die Berichterstattung zum Zeitpunkt des Todes dazu, um sich von der Unterhaltungspresse abzugrenzen und sich als kulturkritisches und seriöses Medium zu präsentieren. *Bunte* und *Neue Post* geben dem Schicksal die Schuld – wehren damit die mögliche Beteiligung der Paparazzi ab – und damit die eigene Verantwortung. Im *Stern* wird die Schuld dagegen sofort den Paparazzi zugeschrieben, auch wenn es noch andere Unfallursachen geben könnte, wie beispielsweise die Möglichkeit, dass der Fahrer betrunken gewesen und deshalb so schnell gefahren sei (wie sich später herausgestellt hat) oder dass es sich einfach um einen unglücklichen Zufall handeln könnte. Im Vordergrund steht jedoch das Ziel, sich selbst von der Berichterstattung der Unterhaltungspresse abzugrenzen und sich auf diese Weise als medienkritisch zu profilieren und moralisch aufzuwerten.

5.4. Resümee der Entwicklung

Anhand der Analyse der Entwicklung der Gefangenen wird deutlich, weshalb die Medienfigur Prinzessin Diana so interessant und populär geworden ist: Mit ihr konnte die traditionelle Figur der Gefangenen im goldenen Käfig auf eine neue und zeitgenössische Art erzählen werden. In der ersten Phase erfüllt die Medienfigur Diana das – in besonderem Maße – durch die Filmtrilogie *Sissi* geprägte Muster geradezu idealtypisch: mit der Kindergartenserie wird sie von der *Bunte* und *Neue Post* als ‚Lerche‘ konstruiert, die im goldenen Käfig gefangen wird und nach einer Zeit des Kompromisses an ihrem Schicksal zerbricht. Die Konstruktion ist darauf angelegt, die Entwicklung der Prinzessin zur aufopferungsvollen Prinzessin, Ehefrau und Mutter darzustellen und an ihrem Beispiel sowohl die Welt des Palastes, das erwachsene Leben sowie die Kälte und Unmenschlichkeit anzuprangern. Fluchtpunkt dieser Konstruktion ist, dass Diana sich resigniert in die Welt des Käfigs, in Leid und Aufopferung einfügt. Dass die Figur Prinzessin Diana dieses Muster in den 90er Jahren nicht in vorgegebener Weise (wie die Figur Sissi) erfüllt, begründet gerade ihren Erfolg. Aufgrund der beständigen Dialektik von Befreien und Scheitern kann mit der Figur Diana nach der Trennung immer wieder die Hoffnung geschürt werden, es gäbe doch noch einen Kompromiss zwischen Freiheit und Rolle, die Welt des goldenen Käfigs könnte doch noch verändert, menschlicher und wärmer werden. In der *Bunte* wird mit dieser Struktur statt des bedingungslosen Einfügens in die Traditionen der Rolle der Kampf um Selbstverwirklichung dargestellt. Damit erweist sich die Medienfigur Diana als Figur der 90er, in denen Individualität höher bewertet wird als das Einfügen in Traditionen und der Kampf um das Erfüllen der eigenen Bedürfnisse höher als der aufopferungsvolle Verzicht darauf. Auch wenn es in der *Neuen Post* wie in *Sissi* um Nächstenliebe und Engagement für andere geht, so wird das Muster auch in der Konstruktion dieser Zeitschrift erneuert, denn die Figur Diana erscheint kurz vor ihrem Tod nicht als leidende, sich aufopfernde Ehefrau und Mutter. Ihre Nächstenliebe führt in der Konstruktion zur Befreiung und damit zur Selbstverwirklichung, so dass der Widerspruch zwischen Gefühl und Rolle, der das Ende der *Sissi*-Trilogie charakterisiert, in der *Neuen Post* aufgehoben wird. Die Figur Diana muss sich nicht mehr aufopfern, um dem Ideal der wohlthätigen Prinzessin zu entsprechen, sondern kann diese Rolle gemäß ihrem Charakter und ihren Vorlieben frei gestalten, so dass auch die Diana-Version der *Neuen Post* eine Erneuerung der Figur der Gefangenen darstellt, die in den Kontext der 90er und nicht mehr in den der 50er passt. Für den *Stern* wird die Figur interessant, als offensichtlich wird, dass sie sich den Traditionen im Königshaus nicht anpasst, sondern rebelliert. Hätte sie das Muster der Sissi-Figur erfüllt, wäre sie nur eine blasse Nebenfigur geblieben. Erst der offene Kampf gegen die konservative Monarchie führt dazu, dass die Medienfigur Diana im *Stern* ungewöhnlich viel Beachtung findet und beispielsweise zu ihrem Jubiläum, zum Zeitpunkt der Trennung, nach ihrem BBC-Interview sowie nach ihrem Tod zu einer positiv bewerteten Titelfigur wird. Der plötzliche Tod funktioniert in allen drei Zeitschriften ebenfalls in dieser Ambivalenz aus Erfüllen und Erneuern des Erzählmusters – die Struktur des

Scheiterns wird zwar bestätigt, neu ist jedoch, dass die Figur erst nach ihrer vollkommenen Befreiung aus ihrem goldenen Käfig scheitert.

Die außergewöhnliche Beliebtheit der Medienfigur Prinzessin Diana in den Medien liegt zudem daran, dass sich mit den zahlreichen überraschenden Wendungen, die ihre Geschichte geboten hat, besonders viele melodramatische Höhepunkte konstruieren ließen. In allen drei Zeitschriften wird beispielsweise das *BBC*-Interview als Wendepunkt der Entwicklung der Figur und als Moment des Erkennens präsentiert. Das Opfer der Royals spricht in diesem Moment selbst und klagt das ‚Böse‘ des britischen Königshauses an. Auf diese Weise wird Prinzessin Dianas TV-Auftritt in den Zeitschriften als Moment der Eindeutigkeit dargestellt, denn die Medienfigur bestätigt selbst, dass sie eine Gefangene sei und berichtet, wie sehr sie innerhalb des Palastes unter der Kälte und Unmenschlichkeit gelitten habe. Die Bestätigung des Erzählmusters der Gefangenen durch die Gefangene selbst ist für die Unterhaltungspresse ein sensationeller Moment, da die eigene Konstruktion bezeugt wird und es ist ein Moment des Erkennens: In diesem Moment kann die Welt des goldenen Käfigs auf eine überzeugende und erregende Weise verurteilt werden, die Tugend der Medienfigur Diana gibt sich dagegen zu erkennen und wird gelobt. Die Momente der Eindeutigkeit werden in der Presse jedoch im weiteren Verlauf wieder als vieldeutig interpretiert. Der Auftritt der Figur Diana wird im weiteren Verlauf beispielsweise in der *Bunte* als Strategie beurteilt, mit der sie dem Königshaus schaden will, so dass Zweifel am Wahrheitsgehalt ihrer Aussagen geschürt werden. Der Moment der Eindeutigkeit wird auf diese Weise überwunden und die Erzählung wieder in die Schweben zwischen Ernst und Unernst gebracht, denn eine Figur, von der die Rezipienten wüssten, dass sie tatsächlich so leiden würde, wie die populäre Presse dies beschreibt, wäre zu ernst. Die Rezipienten müssten Stellung beziehen, ihr helfen oder müssten sich schuldig fühlen, so dass der Unterhaltungsvorgang nicht in Gang kommen könnte.¹¹⁵ Deshalb sind solche Momente der Eindeutigkeit in den Zeitschriften zwar für kurze Zeit erwünscht – um die Möglichkeit aufrechtzuerhalten, dass die Konstruktion wahr sein *könnte*, doch die Konstruktion zielt danach wieder auf Vieldeutigkeit ab.

Der Höhepunkt und wiederum ein Moment der Eindeutigkeit in der Entwicklung ist der plötzliche Tod zu einem Zeitpunkt, als die Figur als frei und glücklich dargestellt wird. Der Tod wird als Höhepunkt im melodramatischen Konditional konstruiert. Ganz gleich, wem die drei Zeitschriften die Schuld an diesem Tod zuschreiben, gemeinsam ist ihnen die melodramatische Konstruktionsweise. Der plötzliche Tod wird in der Entwicklung der Figur zu einem Moment mit besonders intensiver Wirkung. Weil er eindeutig feststeht, verleiht er auch der melodramatischen Konstruktion Realität und es erscheint, als ob Diana *tatsächlich* kurz davor war, etwas zu erreichen, von dem man weiß, dass es eigentlich unmöglich ist: den totalen Glückszustand, die vollkommene Freiheit. Durch den Moment der Eindeutigkeit wird aus dem melodramatischen

¹¹⁵ vgl. Hügel 1993

Höhepunkt ein Moment höchster Anteilnahme. In diesem Moment fallen Medienfigur und historische Person, Fiktion und Realität zusammen, stellt sich auch die Frage nach der Schuld am Scheitern der Figur auf ernsthafte Weise. Der Tod im Moment des Glücks scheint die Existenz eines unerbittlichen Schicksals zu beweisen. In der Konstruktion der *Bunte* und in der *Neuen Post* offenbart sich auf diese Weise die Ungerechtigkeit und Unmenschlichkeit der Welt in aller Schärfe. Im *Stern* suggeriert die Konstruktion dagegen, dass das ‚Böse‘ *tatsächlich* aus der Welt geschafft werden könnte: wenn man die Paparazzi verhaften, die Sensationspresse abschaffen und strengere Mediengesetze einführen würde. In diesem (melodramatisch konstruierten) Versprechen begründet sich die medienethische Diskussion, die sich an Prinzessin Dianas Tod entzündet hat. Dieser Diskurs enthält das Versprechen, eine moralisch heile Welt sei möglich, gäbe es die populäre Presse, gäbe es die Paparazzi nicht mehr.

IV. Alltagsanbindung und Rezeptionsgratifikationen

Ausgehend von der Konstruktion der Medienfigur Diana erkennt man, dass diese nur in Bezug auf die jeweiligen Rezipienten verstanden werden kann. Gadamer hatte argumentiert, dass man einen Text nur dann verstehen könne, „wenn man die Frage verstanden hat, auf die er eine Antwort ist“ (1975, 352). Die Medienfigur, wie sie die Zeitschriften konstruieren, wird in Bezug auf die Bedürfnisse und Lebenslage ihrer jeweiligen Zielgruppe konstruiert, sowohl in Bezug auf ihre Sehnsüchte und Träume, als auch auf ihre soziale und materielle Situation, die spezifische Konflikte hervorbringt. Die Leser und Leserinnen sollen in den Konflikten der Gefangenen sowohl ihre eigenen Probleme als auch ihre Sehnsüchte und Wünsche nach Glück und Freiheit wieder finden. Die Figur ist dazu da, die Leser und Leserinnen zu interessieren, emotional zu berühren, zu erregen und wieder zu beruhigen, sie werden bestätigt, gestärkt und aufgewertet. Aus dieser Perspektive lassen sich die Variationen der drei Medienfiguren unter dem Namen Diana als unterschiedliche Antworten verstehen, die die ‚Fragen‘ eines sich in Alters-, Geschlechts-, Bildungs- und Sozialstruktur unterscheidenden Zielpublikums beantworten.

Im Folgenden soll die Funktion der Konstruktionsweise der Figur der Gefangenen in Bezug auf die Leser und Leserinnen der Unterhaltungspresse herausgearbeitet werden. Dabei sollen die Sinnpotenziale dargestellt werden, die der Text bereithält, die aber erst im Kommunikationsprozess des Lesens vom jeweiligen Rezipienten aktualisiert und vollzogen werden. Im Blick ist in diesem Kapitel folglich nicht der empirische Leser der Zeitschriften, sondern der implizite Leser, der als „die den Texten eingezeichnete Struktur“ (Iser 1990, 60) aufgefasst wird. Der implizite Leser ist ein Konstrukt und deshalb ohne reale Existenz. Er verkörpert vielmehr die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Das Konzept des impliziten Lesers geht jedoch davon aus, dass die Bedeutung eines Textes weder ausschließlich im Text noch beim Leser zu verorten, sondern als Ergebnis ihrer Interaktion zu verstehen ist. Lesen wird deshalb als dynamische Wechselwirkung von Text und Leser verstanden, es bedeutet ins Gespräch kommen mit einem Text.¹¹⁶ Texte gewinnen ihre

¹¹⁶Das Konzept des impliziten Lesers kann missverstanden werden, wenn es mit Methoden der Interpretation gleichgesetzt wird, die bestreben, die im Text verborgene Bedeutung zu entschlüsseln oder darunter ein idealer Leser verstanden wird, der dem Rezipienten vermitteln will, wie ein Werk (richtig) gelesen werden soll. Von solchen Konzepten grenzt sich Iser (1990) jedoch bewusst ab, indem die Bedeutung eines Textes als abhängig vom jeweiligen Leser gedacht wird. Der Text wird in diesem Modell als Wirkungspotenzial verstanden, das im Lesevorgang aktualisiert wird. Die grundlegende Frage ist nicht, was bedeutet ein Text, sondern was geschieht im Lesevorgang, wenn der fiktionale Text durch die Lektüre ‚zum Leben‘ erweckt wird. Das Modell des impliziten Lesers, wie es Iser entwickelt, hat im Grunde große Ähnlichkeiten zur kulturwissenschaftlichen Hermeneutik wie sie in den Cultural Studies betrieben wird, denn beide haben den polysemen Text im Blickpunkt, der erst im Lesen oder (in der Terminologie der Cultural Studies) im ‚Gebrauch‘ durch die Leute seine Bedeutung entfaltet. So beschreibt Fiske z.B. seine Art der Hermeneutik als eine, die zeigen will, „welches Potential des Textes Leute benutzen, nicht etwa um zu sagen, das und das ist der Text oder das und das sagt der Text *eigentlich* aus.“ (Fiske 1993, 13) Der Unterschied der beiden Schulen, liegt vor allem darin, dass die Hermeneutik Isters stärker an den Text und seinen Vorstrukturierungen gebunden bleibt, während Fiskes Modell die Aktivität des Lesers, die er als subversives und widerständiges Lesen bezeichnet, in den Vordergrund stellt. Die Gefahr bei letzterem Modell ist jedoch, dass das produktive Zusammenspiel von Text und Leser aus dem Blick gerät, Lesen wird auf diese Weise zum Selbstgespräch, in dem jeder beliebig soziale Bedeutung produzieren kann.

Realität erst dann, wenn sie gelesen werden. Iser geht davon aus, dass den Texten Aktualisierungsbedingungen eingezeichnet sein müssen, die es erlauben, den Sinn des Textes im Rezeptionsbewusstsein des Empfängers zu konstituieren. Die Rezeption wird zwar von den Strukturen des Textes gelenkt – beispielsweise werden dem Leser bestimmte Perspektiven angeboten – aber nicht völlig kontrolliert. Die im Text angelegten Unbestimmtheitsbeträge und Leerstellen eröffnen ein gewisses Realisationsspektrum, sie sind Ursache dafür, dass Texte variabel gedeutet werden können, so dass sie für den Leser adaptierfähig werden.¹¹⁷

Ziel dieses Kapitels ist deshalb, herauszuarbeiten, welche unterschiedlichen Lesarten in den Texten der Unterhaltungspresse angeboten werden, so dass die Rezipienten die Figur auf ihren Alltag beziehen und sich auf die Figur einlassen können. Dabei richtet sich das Augenmerk der Analyse besonders auf solche Unbestimmtheitsbeiträge und Leerstellen, die darauf angelegt sind, die Vorstellungen des Lesers zu aktivieren und seine Fantasien mit denen des Textes zu verknüpfen. Es handelt sich dabei um Anschlussmöglichkeiten: An diesen wird die Fremdheit der Figur der Gefangenen im goldenen Käfig überwunden, indem sich die individuelle Geschichte des Lesers mit der Geschichte der Figur verbindet.

1. Anschlussmöglichkeiten an den Alltag

Dass die Konstruktion der Medienfigur in der *Bunte* und der *Neuen Post* darauf abzielt, auf die Alltags- und Lebenserfahrung der eigenen Zielgruppe bezogen zu werden, wird formal daran deutlich, dass die Erfahrungen der Figur verallgemeinert werden. Als die Medienfigur Diana vor der Verlobung Hilfe suchend zu ihrer Mutter fährt, wird dies beispielsweise als typische Reaktion eines unerfahrenen Mädchens gewertet: „Und überhaupt: Suchen junge Mädchen in solchen Augenblicken nicht immer die Mutter?“ (12, 1981, 27) Als die Figur Diana während Charles’ Australienreise eifersüchtig wird, wird dies in der *Bunte* in ähnlicher Weise auf einer allgemeinen Ebene beschrieben: „Sie litt, wie nur eine schwer verliebte junge Frau unter der Abwesenheit ihres Geliebten leiden kann“ (20, 1981, 27). An diesen für die Figur emotional äußerst bewegenden Stellen wird in der *Bunte* zumeist offen erzählt, so dass Lücken für eigene Deutungen und Vorstellungen des Lesers entstehen. In der *Bunte* werden auf diese Weise mit der Figur Anschlussmöglichkeiten an das tägliche Leben und die Konflikte der Rezipienten angeboten. Der Leser oder die Leserin werden in diesen Momenten aufgefordert, sich an ähnliche Situationen zu

¹¹⁷Fiske (1997) beschreibt den populären Text als einen ‚produzierbaren Text‘, der außer Kontrolle geraten sei und sich von der Kulturindustrie nicht vollständig disziplinieren lasse. Nur deshalb weist er Lücken, lose Enden und Vieldeutigkeit auf, so dass er sich populärer und damit widerständiger oder subversiver Bedeutungsproduktion öffnet. Die Analyse der Figurenkonstruktion von Prinzessin Diana in den Publikumszeitschriften zeigt jedoch, dass es zumeist nicht gelingt, dominante Lesarten herauszuarbeiten, so dass erkennbar wird, dass die Vieldeutigkeit der Texte von vornherein in ihnen angelegt und im Interesse der Kulturindustrie ist. Die Aktivität der Rezipienten liegt deshalb darin, aus dem von den Publikumszeitschriften angebotenen vielschichtigen und komplexen Angebot an Bedeutungspotenzialen, diejenigen auszusuchen und zu realisieren, die für den eigenen Alltag sowie die eigene soziale Situation relevant sind.

erinnern und die Fragen mit ihren eigenen Erfahrungen und Vorstellungen zu beantworten. Solche Verankerung in den Erfahrungen der Leser und Leserinnen verleiht der Geschichte trotz aller Widersprüche Glaubwürdigkeit. Die Geschichte der Figur erhält eine Lebendigkeit, die vom Leser größtenteils selbst produziert wird, er wird aufgefordert mit der Figur zu fühlen, indem er sich an seine eigenen Gefühle und Erfahrungen in vergleichbaren Situationen erinnert. Dieser Vorgang ist aber nicht, wie in der Forschung zumeist getan wird, als Identifikation zu beschreiben.¹¹⁸ Die Leser werden zwar dazu aufgefordert, sich in die Lage der Figur zu versetzen, aber sie sollen dabei nicht von sich selbst absehen, sondern im Gegenteil, ihnen wird von der Unterhaltungspresse angeboten, sich selbst, ihre Erfahrungen und Gefühle, in die Situation einzubringen und diese dann mit denen der Figur zu vergleichen.¹¹⁹ Dabei handelt es sich nicht um einen unbewussten, sondern um einen bewussten Vorgang, bei dem der Rezipient aktiv seine eigenen Erfahrungen mit denen der Figur abgleichen kann. Die Probleme und Sorgen der Figur werden als typisch für einen Lebensabschnitt oder für eine bestimmte Situation präsentiert. Dies führt zu einer tiefen Verbundenheit zwischen Leser und Figur – nicht zuletzt deshalb, weil die Erlebnisse und Vorstellungen der Rezipienten durch die offene Erzählstruktur ganz wörtlich zu einem Teil der Figur werden.¹²⁰

Vertraut ist die Figur auch von ihrer gesamten Funktionsweise: auf allgemeiner Ebene ist die Gefangene eine Figur, die nicht mehr selbst bestimmt leben und handeln kann, die unliebsame

¹¹⁸Auch wenn unter dem Begriff Identifikation in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung sehr unterschiedliche Auffassungen subsumiert werden, so beruht dieses Konzept zumeist auf der Auffassung, dass es bei der Identifikation zu einem zeitlich begrenzten „Einsfühlen“ bzw. „Einswerden“ (Rustemeyer 1997, 100) mit einer anderen Person oder Figur kommt, in der das eigene Ich an die Stelle des anderen tritt und dessen Rolle übernimmt. Zentral ist dabei die Annahme, dass dieser Vorgang zur Idealisierung der anderen Person oder Figur führt, an der eine Vollkommenheit bewundert wird, die man sich selber wünscht, die man deshalb nachzuahmen versucht. Der Begriff Identifikation beruht zumeist auf der Übertragung psychoanalytischer Methoden auf filmische oder literarische Rezeptionsprozesse (Koch 1989, Mulvey 1994, Doane 1994). Der Nachteil an diesen Modellen liegt zum einen darin, dass die Aktivität des Zuschauers vor allem als Prozess beschrieben wird, der im Unbewussten abläuft. Kristin Thompson hat das psychoanalytische Rezeptionsmodell als „Plätzchenform-Variante“ (Thompson 1995, 46) kritisiert, weil dieses beispielsweise „aus jedem Film einen Kastrations-Komplex ausstanzt oder feststellt, daß ,wer über den Blick verfügt, auch über die Macht verfügt““ (ebd.). Psychoanalytisch ausgerichtete Theorie der Rezeption ist zumeist wenig interessiert an den spezifischen ästhetischen Qualitäten populärer Texte oder Kunstwerke. Sie verwenden zur Erklärung zumeist ein Freudsches oder Lacansches Modell. Weil alle Aktivitäten der Rezeption auf das Unbewusste übertragen werden, wird dem Zuschauer eine Position eingeräumt, die ahistorisch ist, bei der er zudem keine bewussten Leistungen vollbringen muss – etwa das Gesehene oder Gelesene auf Alltagserfahrung und soziale oder historische Kontexte zu beziehen. Rezeptionsprozesse erscheinen aus psychoanalytischer Perspektive als statisch und stereotyp, weil immer wieder frühkindliche Erlebnisse wiederholt werden: der Eintritt ins Spiegelstadium oder der Ödipus-Komplex. Als Folge dieser starren und unbewussten Konzeption des Zuschauers wird auch in den Kunstwerken, besonders im Film und anderen populären Texten, ein ahistorischer Gegenstand gesehen. Jackie Stacey (1994) hat deshalb in Bezug auf ihre Analysen der weiblichen Kinozuschauer dafür plädiert, den Rezipienten als historisches Subjekt zu konzipieren.

¹¹⁹Denn nur auf diese Weise gelingt, das Ins-Gespräch-kommen mit dem Text, wird Lesen zum dynamischen Prozess. Gadamer schreibt dazu: „Denn was heißt Sichversetzen? Gewiß nicht einfach: Von-sich-absehen. Natürlich bedarf es dessen insoweit, als man die andere Situation sich wirklich vor Augen stellen muß. Aber in diese andere Situation muß man sich selber gerade mitnehmen. Das erst erfüllt den Sinn des Sichversetzens. Versetzt man sich z.B. in die Lage eines anderen Menschen, dann wird man ihn verstehen, d.h., sich der Andersheit, ja der unauflöslichen des anderen gerade dadurch bewußt werden, daß man *sich* in seine Lage versetzt“ (Gadamer 1975, 288). An dieser Stelle wird der Unterschied zum Konzept ‚Identifikation‘ besonders deutlich und das heißt, die Haltung des Leser ist nicht „Ich *bin* der andere“, sondern: „Was wäre, wenn ich an seiner Stelle wäre, wie würde ich dann handeln?“.

¹²⁰ Straßners These, dass die Berichterstattung der *Bunte* „aus der Welt der Schönen, Reichen, der Mächtigen“ (2002, 31) „meilenweit entfernt vom Alltag der Leserschaft“ (ebd.) sei, kann deshalb widersprochen werden, denn das Gegenteil ist der Fall.

Pflichten erfüllen, sich unter- und einordnen sowie auf vieles verzichten muss. Dies sind alles Attribute, die das erwachsene Leben, insbesondere aber das jeder Hausfrau und Mutter bestimmen, die in den Zielgruppen der *Neuen Post* und *Bunte* die Mehrheit bilden. Die Mutterrolle kann nicht abgelegt werden, sie kennt keinen Feierabend und keine Ferien. Auf diese Weise spiegeln die Konflikte der Figur zu jedem Zeitpunkt den Alltag der bevorzugt weiblichen Zielgruppe der beiden Zeitschriften. Abstrahiert man beispielsweise in der *Neuen Post* von der speziellen Situation einer Prinzessin, so wird die Geschichte einer Figur erzählt, deren Leben nicht so verläuft, wie sie es sich erträumt hat. Sie versucht, ihre Pflichten so gut wie möglich zu erfüllen, stellt dabei ihre persönlichen Bedürfnisse zurück und passt sich an. Obwohl sie sich bemüht, unterlaufen ihr Fehler, gibt es Menschen, die mit ihrer Leistung unzufrieden sind. Sie beginnt zu leiden. An diese Situation kann die *Neue-Post*-Leserin jederzeit anschließen und sie auf ihren eigenen Alltag beziehen. Auch in dieser Zeitschrift wird die Geschichte der Prinzessin auf eine typische familiäre Situation verallgemeinert. Prinzessin Diana wird die Individualität genommen, um über die Schwierigkeiten einer typischen *Neue-Post*-Leserin zu berichten. Der *Stern* richtet sich dagegen in erster Linie an Berufstätige, deshalb werden am Beispiel der Medienfigur Diana die Probleme von Karriere-Frauen dargestellt. Auf diese Weise wird auch in dieser Zeitschrift mit der Geschichte der Medienfigur Diana Anschlussmöglichkeiten an den Alltag der eigenen Zielgruppe angeboten. Die Figur der Gefangenen wird somit in allen drei Zeitschriften in einer Doppelstruktur erzählt: Sie wird zum einen als fern stehende Prinzessin präsentiert, zum anderen als eine typische Frau, eben als die statistisch erfasste Leserin der *Neuen Post*, der *Bunte* oder des *Stern*.

Der außergewöhnliche Erfolg der Medienfigur Diana in der Unterhaltungspresse beruht auch darauf, dass im Lauf ihrer Entwicklung an ihrem Beispiel immer mehr Frauenrollen durchgespielt und frauenspezifische Diskurse verhandelt werden konnten. Mit dem *BBC*-Interview ‚explodieren‘ beispielsweise in der *Bunte* geradezu die Möglichkeiten, weibliche Diskurse am Beispiel der Figur darzustellen, sei es Depressionen, Bulimie, Ehebruch oder Scheidung (49, 1995, 16ff). Die Probleme der Prinzessin werden mit Hilfe von Psychologen auf einer allgemeinen Ebene als frauenspezifisch verhandelt, beispielsweise die Bulimie: „Weil sich Diana nicht akzeptiert fühlte, versuchte sie, sich Liebe, Anerkennung und Erfolg zu erhungern, denn die Medien suggerieren: Super-super-schlanke Frauen werden geliebt“ (ebd., 20). Auf diese Weise wird dem Leser der *Bunte* nicht nur eine dramatische Figur präsentiert, ihm wird darüber hinaus angeboten, sich über die Ursachen einer modernen Frauenkrankheit auf sachlicher Ebene zu informieren. Die Entwicklung der Figur, ihre Probleme und Schwierigkeiten erhalten erst durch die aktive Vermittlungsarbeit der Zeitschrift Relevanz für den Alltag der Zielgruppe.

Die Medienfigur kann auch als abschreckendes Beispiel für die Presse besonders interessant sein,

sie ist dann nicht mehr beliebt, aber dennoch eine populäre Figur.¹²¹ So entspricht die Medienfigur Diana nach der Trennung von Prinz Charles zwar nicht mehr dem Frauenbild der *Neuen Post* von einer an ihrer unglücklichen Ehe leidenden Frau. Sie ist als Schreckensbild dennoch interessant, sei es als Femme Fatale und damit als Gefahr für jede Ehe oder als Exempel, dass eine Trennung noch schlimmer sei, als eine qualvolle Ehe. In diese Struktur werden auch solche Fotos eingeordnet, auf denen die Figur Prinzessin Diana glücklich wirkt. Beispielsweise wird ihre gute Laune bei einem Familienfest in dieser Zeitschrift auf das Einnehmen von Psychopharmaka zurückgeführt, nach dem Fest sei sie zusammengebrochen:

„Ganz offensichtlich hatte die Prinzessin nach der Hochzeit ihres Cousins einen schweren Nervenzusammenbruch erlitten. Der Anblick des glücklichen Brautpaares mag sie zu sehr geschmerzt haben. Es heißt ja auch, Charles' Noch-Ehefrau leide gerade in letzter Zeit sehr unter Einsamkeit.“ (42, 1993, 4)

Zugleich wird die Medienfigur Diana in der *Neuen Post* als Gefahr für jede Ehe dargestellt. Als Gerüchte über eine Affäre mit dem verheirateten Kunsthändler Oliver Hoare veröffentlicht werden, wird sie in der *Neuen Post* als Femme Fatale präsentiert: „Offenbar hat sie (...) die Ehe von Oliver Hoare zerstört und jetzt ist er abgemeldet, weil sie etwas Besseres begehrt“ (9, 1995, 5). Während in der *Neuen Post* voller Mitgefühl vom Leid der betrogenen Ehefrauen berichtet wird, wird die Figur Diana als abschreckendes Beispiel verurteilt: Als „Scheidungsgrund“ (ebd.) und „Ehebrecherin“ (41, 1995, 3) als „Freiwild“ (ebd.). Das Ziel dieser Konstruktion ist es, eine gescheiterte Figur zu konstruieren, die sich nur noch eines wünscht: in den sicheren Hafen der Ehe zurückzukehren. Sowohl für die Konstruktion der *Neuen Post* als auch für die der *Bunte* gilt, dass die Medienfigur Diana als widersprüchliche Medienfigur interessanter ist als eine eindimensionale, die eigenen Idealbilder einfach bestätigende Figur.

Interessant ist die Medienfigur Prinzessin Diana für die Publikumszeitschriften also auch deshalb, weil sie deren Idealbilder immer wieder herausforderte, beispielsweise das Frauenideal der *Bunte* einer von Männern umschwärmten attraktiven Frau. Ihre Behauptung bei ihrem *BBC*-Interview, sie sei auch ohne Mann, mit ihrem Job und den Kindern, glücklich (48, 1995, 20) war der *Bunte* eine Titel-Schlagzeile wert: „Dianas Rezept: Glücklich ohne Mann und Sex. Wie funktioniert so ein Leben seelisch, körperlich?“ (ebd., Titel) Damit nimmt die Entwicklung der Figur eine sensationelle Wendung und die *Bunte* kann sich gleichzeitig als Trendsetterin profilieren, indem sie ihrer Zielgruppe eine neuartige Antwort auf die zentrale Frage bietet, wie eine Frau in der heutigen Zeit glücklich werden kann. Allerdings wird das ‚Rezept‘ der Medienfigur Diana mit der „Also-doch“-Strategie widersprochen. Wurde mit der Schlagzeile suggeriert, das Single-Dasein habe aus Diana eine strahlende Siegerin gemacht, so beschreiben Psychologen im Artikel die gesundheitlichen Risiken dieses Lebensmodells. Die Medienfigur Diana wird nun mit einem traurig

¹²¹ Hier zeigt sich auch, weshalb es Sinn macht, den Begriff ‚populär‘ strukturell zu definieren und nicht mit ‚beliebt‘ gleichzusetzen. Auf diese Weise wird deutlich, dass nicht nur überhöhte Ideal-Figuren zu populären Figuren werden.

wirkenden Foto auch als verzweifelter und einsamer Single dargestellt: „Prinzessin Di hat sich entschieden: ‚Ich bin glücklicher ohne Männer. Männer zerstören nur‘“ (ebd.). Diese Präsentation legt jedoch die Lesart nahe, dass nur die allerschlimmsten Erfahrungen an der Seite von Prinz Charles erklären können, warum sich Prinzessin Diana für ein Leben ohne Mann entschieden habe. Ziel der *Bunte* ist also, das eigene Idealbild in Frage zu stellen, um es am Ende wieder zu bestätigen und damit zu bestärken. Dianas vom *Bunte*-Ideal abweichendes Glücksrezept wird auf diese Weise als erregende neuartige Möglichkeit präsentiert, um dann doch zum beruhigenden und altbewährten Rezept zurückzukehren. Das Frauenideal der *Neuen Post* wird dagegen durch Andrew Mortons Enthüllungsbuch in Frage gestellt. Das Buch präsentiert die Medienfigur Diana als eine Frau, deren Ehe niemals glücklich war. Das Buch entlarvt die Bilder von der Traumhochzeit als Lüge. Es bestätigt auf diese Weise zwar die Konstruktion der Figur als Leidende und bietet die Möglichkeit eines sensationellen Umbruchs in ihrer Entwicklung. Allerdings wird schnell deutlich, dass die *Neue Post* die Enthüllungen mit Skepsis betrachtet, denn zum Frauenbild dieser Zeitschrift gehört eben der melancholische Blick der älteren Frau zurück auf den glücklichen Tag der Hochzeit sowie auf die harmonischen ersten Ehejahre, die erst nach und nach vom Ehealltag eingeholt und zerstört werden. Aber auch in der *Neuen Post* ist ein Image, das die Frauenideale der Zeitschrift herausfordert interessanter als eines, das diese Vorstellungen bloß bestätigt, denn nur dieses liefert die notwendigen sensationellen Schlagzeilen. Wie in der *Bunte* wird auch in der *Neuen Post* die „Also-doch“-Struktur genutzt, mit dem Ziel, die herausgeforderte Idealvorstellung wieder zu bestätigen. Ein gemeinsamer Urlaub des Paares kurz nach der Veröffentlichung des Enthüllungsbuchs wird deshalb in der *Neuen Post* als viel versprechender Rettungsversuch der Ehe interpretiert, auch wenn die Fotos ein mürrisches und unglückliches Paar beim Betreten einer Jacht zeigen: „Möglicherweise gelingt es (...) ein Wunder zu vollbringen. Unter südlicher Sonne taute Charles ja schon bei früheren Reisen auf“ (34, 1992, 3). Was für *Bunte* und *Neue Post* gilt, gilt auch für den *Stern*, wenngleich auf eine andere Weise und mit anderen Inhalten: die Medienfigur Diana entspricht zeitweise den Idealen der Zeitschrift, fordert sie in einigen Phasen aber auch heraus. Mit dem *BBC*-Interview wird sie beispielsweise als „Frau des Jahres“ präsentiert (1, 1995, 24) und als Vorbild für alle Frauen und Traumfrau aller Männer dargestellt:

„So bodygebaut cool und selbstbewusst wären die Frauen gern, die zwischen Windeln und Hemdenbügeln auch die körperliche Fassung verloren hatten. Einer so artikulierten und attraktiven Schönheit mit dem Blick eines angeschossenen Rehs hätten auch jene Männer die Schulter gewährt, die ein Gym für eine höhere Lehranstalt und Pushups für eine neue Variante des Geschlechterkampfes hielten.“ (ebd., 28)

Für den *Stern* liefert die Medienfigur Diana aber ein neues Bild von einer emanzipierten Frau, denn sie kämpft um ihre eigenen Rechte, aber nicht um den Preis, ihre Attraktivität zu verlieren. Von dieser neuen Art weiblicher Stärke, distanziert sich die Zeitschrift auch ironisch, denn diese Stärke ist demnach nicht politisch, sondern entspringt regelmäßigen

„Darmspülungen für die Reinigung von innen; Therapiestunden mit Susie Orbach, deren Buch ‚Fett ist ein feministisches Thema‘ die Prinzessin von Wales gut als Cover-Girl zieren könnte; Sitzungen mit Astrologin Debbie Frank, bei denen Diana entdeckte,

dass Ehemann Charles es nie bis auf den Thron schaffen würde.“ (ebd., 30)

Es ist laut *Stern* ein Feminismus, der in dubioser Esoterik, nicht in politischer Vernunft und realistischen Forderungen seine Wurzeln hat. Die Stärke und der Sieg der Figur Diana werden deshalb als unfundiert und letztendlich ziellos abgewertet. Im *Stern* ist das Interesse an Prinzessin Diana als typisches Frauenschicksal nicht so ausgeprägt wie in den anderen Zeitschriften – auch in dieser Hinsicht wird die gesellschaftspolitische Deutung bevorzugt. An ihrem Beispiel wird gezeigt, dass die Medienfigur Diana als Vertreterin der Frauenbewegung eine neue Phase eingeläutet habe, weil sie weniger politische Ziele verfolge, sondern sich eher eine dubiose Selbstverwirklichung zum Ziel gesetzt habe.

Deutlich wird, dass die Medienfigur Diana in allen drei Zeitschriften vielfältige Funktionen in Bezug auf die Rezipienten erfüllt. Als typisches und gleichzeitig außergewöhnliches Frauenleben, wird sie als exemplarisches Schicksal eingesetzt, um mit ihr bestimmte für das Publikum relevante Fragen, Situationen oder Diskurse durchzuspielen. Für diese Art der Konstruktion war der suchende und wechselhafte Lebensstil der Prinzessin ein geradezu ideales Rohmaterial, bot er für die Zeitschriften die Möglichkeit viele verschiedene, teilweise sich widersprechende Antworten auf zentrale Fragen zu geben, beispielsweise auf die Frage, wie eine Frau soziale Rollen ausfüllen soll oder wie sie in heutiger Zeit glücklich werden kann. Indem von der Figur insbesondere in emotional sehr bewegenden Situationen auf eine typische Frau verallgemeinert wird, Leerstellen, Fragen und Unbestimmtheitsstellen häufig eingesetzt werden, gelingt es, die Figur als vertraut zu präsentieren, weil die auf diese Weise hervorgerufenen Vorstellungen und Antworten der Leser zu einem Teil der Figur werden. Trotz hoher Widersprüchlichkeit, erhält die Figur durch diese Verankerung in den Gefühlen und Erfahrungen der Leser zudem eine hohe Glaubwürdigkeit.

2. Entlastung und Aufwertung

Wird die Figur durch solche Anschlussmöglichkeiten vertraut, so werden in den Publikumszeitschriften auch Techniken eingesetzt, die die Figur auf Distanz halten. Eine der wichtigsten Distanzierungstechniken ist der Einsatz dramatischer Ironie: Dem Leser wird strukturell eine überlegene Position gegenüber der Figur eingeräumt, indem dieser mehr Informationen erhält als die Figur, was zu einer Diskrepanz zwischen Figuren- und Leserperspektive führt. Dem Leser wird diese Überlegenheit beständig vorgeführt und er wird auf diese Weise aufgewertet.¹²² Die Konstruktion ist darauf angelegt den Leser durch Anteilnahme in das Dilemma der Medienfigur hineinzuziehen, beispielsweise, indem ihm die düsteren Aussichten der Figur in der Verlobungszeit ausführlich vorgeführt werden. Die privilegierte Wissensposition

¹²² Vgl. Elsaesser 1994, 125.

hält den Leser gleichzeitig auf Distanz, denn dieser kann das Verhalten der Figur auf einer übergeordneten Ebene beurteilen. Für den Leser bedeutet dies, dass die Konstruktion darauf angelegt ist, seine Lebenserfahrungen zu bestätigen und seine Meinungen zu bestärken. In der Verlobungszeit wird beispielsweise der Blick einer älteren Leserin auf ein junges, naives Mädchen konstruiert, die darauf wartet, dass dieses Mädchen ähnliche Enttäuschungen erlebt wie sie selbst. Die gesamte Entwicklung der Figur ist darauf angelegt, mit einer solchen Erwartungshaltung zu spielen. Scheint in der ersten Phase, Glück im goldenen Käfig möglich, so wird diesem Anschein nach einiger Zeit widersprochen. Auf diese Weise wird die Erfahrung des Lesers schließlich doch bestätigt, denn aus der erregenden Möglichkeit, es könnte das vollkommene Glück doch geben, wird die beruhigende Gewissheit, dass es auf Dauer doch nicht möglich sei. Der Leser wird zu Beginn der Entwicklung in seiner Haltung zwar herausgefordert, doch nur um seine Lebenserfahrung irgendwann doch zu bestätigen, so dass er dann sagen könnte: Ich habe es schon vorher gewusst – auch wenn es mir niemand geglaubt hat! Diese Erzähl-Strategie bestimmt die Darstellung der Entwicklung der Figur in den Publikumszeitschriften: Im Moment der Befreiung durch die Trennung von Prinz Charles wird beispielsweise durch den Einsatz dramatischer Ironie erneut prophezeit, dass die Figur letztendlich scheitern wird und damit wiederum bestätigt, dass bei aller Anstrengung, vollkommenes Glück auf Dauer im erwachsenen Leben nicht möglich sei. Neben der Leser-Aufwertung hat diese Strategie von Erregung und Beruhigung auch entlastende Funktionen, weil sie Haltungen bestätigt, die die Verantwortung für Enttäuschung, Unglück und Leid auf äußere Umstände verschiebt, z.B. auf die Kälte und Unmenschlichkeit der Welt. Dass selbst eine Prinzessin dieser Struktur der Enttäuschung und des Scheiterns nicht entgeht, wird als beruhigende Gewissheit vorgeführt. Wenn der vordergründig glanzvolle Lebensweg einer angehenden Königin zu Enttäuschung und Leid führen, kann sich die Leserin und der Leser glücklich schätzen, diesem Schicksal entkommen zu sein. Neid und Begehren werden auf diese Weise in Mitleid und auch Schadenfreude umgewandelt. Auf diese Weise dient die Figur der Aufwertung des Alltags und der Lebenserfahrung des Lesers.

Zur Strategie der überlegenen Leser-Positionierung gehört die Konstruktion des sehnsüchtigen Blicks der Prinzessin auf das Leben des – je nach Zielgruppe der Zeitschriften – typischen Lesers. Die Figur der *Neuen Post* und der *Bunte* wünscht sich nichts sehnlicher, als ein normales, unbeobachtetes Familienleben mit Prinz Charles zu führen, in dem sie ihr Kind selbst erziehen kann. Indem diese Sehnsucht für die Prinzessin unerfüllbar bleibt, wird der Alltag des Lesers aufgewertet. Auf diese Weise kann er sein eigenes Leben wieder schätzen lernen, hat er doch genau das im Überfluss, wonach sich die Prinzessin in der Konstruktion der Zeitschriften ohne Erfolg sehnt. Ähnlich wie die „Also-doch“-Strategie sowie die Struktur des Scheiterns die Alltagsweisheit bestätigt, dass es Glück auf Dauer im Leben nicht gibt, wird durch diese Konstruktion das Sprichwort bestätigt, dass Geld allein nicht glücklich macht. Dazu wird beispielsweise in der *Neuen Post* berichtet, dass Prinz Charles seiner Frau nach der Geburt des ersten Kindes eine kleine Urlaubsreise an einen geheimen Ort geschenkt habe, um Diana zu ermöglichen, sich selbst um ihr

Kind zu kümmern (24, 1982, 5). In der polarisierenden Darstellung der Zeitschrift wird dieses Geschenk, mit dem kostbaren Schmuck verglichen, den sie zur Geburt geschenkt bekommen habe und aufgewertet. Der kostbare Schmuck wird in dieser Lesart zu einem Zeichen des materiellen Reichtums der Prinzessinnenrolle, der einen hohen Preis von ihr fordert, denn sie hat kaum Zeit, sich selbst um ihr Kind zu kümmern. Aufgewertet werden dagegen die Pflichten, die den Alltag der Zielgruppe bestimmen. Sich selbst um sein Kind zu kümmern und dabei unbeobachtet zu sein, kann auf diese Weise wieder als unschätzbare Wert anerkannt werden, den man nicht gegen Reichtum eintauschen möchte und um es mit einem Sprichwort auszudrücken: den man auch mit Geld nicht kaufen kann. Auch für die Konstruktion dieser Entlastungsfunktion ist die Strategie des Scheiterns der Figur eine wichtige Voraussetzung: nur so kann dem Leser immer wieder aufs Neue vorgeführt werden, dass Reichtum ein Wert sei, um den man diese Figuren nicht beneiden muss, im Gegenteil, das eigene Leben soll nach der Lektüre wieder geschätzt werden, das ‚kleine Glück‘ als das eigentliche erkannt werden.

Auch in der Konstruktion des *Stern* wird dem Leser eine überlegene Position gegenüber der Figur eingeräumt, allerdings geschieht dies in einem anderen Wertesystem. Bestätigt wird im Kontext dieser Zeitschrift die intellektuelle und moralische Überlegenheit des politisch eher links einzuordnenden Lesers gegenüber der Figur, dem britischen Königshaus sowie der Staatsform einer konstitutionellen Monarchie. Im Bericht über die bevorstehende Hochzeit des britischen Thronfolgers mit Lady Diana werden dem Leser beispielsweise die negativen Seiten der britischen Klassengesellschaft ausführlich und polarisierend vorgeführt: Den Fotos, die die privilegierte Oberschicht bei der Fuchsjagd oder bei einer königlichen Geburtstagsfeier zeigen, werden Fotos von den Rassenunruhen in den Armenvierteln gegenübergestellt und damit die Lesart nahe gelegt, den britischen Adel lasse die schlechte wirtschaftliche Lage kalt, so lange es ihm selbst gut gehe: „Trotz schwindenden Wohlstands und Jugendkrawallen – die Engländer bleiben bei ihrer Devise: ‚Keine Neuerungen, solange nicht ein Missstand unmittelbar empfunden wird‘“ (ebd., 18). Ein Foto zeigt die auf das Brautpaar wartende Menge. An der Absperrung ist ein Leibgardist in Ohnmacht gefallen. Dass niemand darauf reagiert, wird im *Stern* zu einem Symbol der Auswirkungen eines konservativen und monarchischen Systems auf den Großteil der Bevölkerung: „Die englische Ohnmacht: Für den Leibgardisten mit Bärenmütze, der Spalier stand, waren Hitze und Aufregung zuviel. Er kippte um. Unbeeindruckt warten die Untertanen auf ihr Brautpaar“ (ebd. 94f). Auf diese Weise wird der überlegene Blick auf ein Gesellschaftssystem konstruiert, das von sozialer Kälte und Besitzstandswahrung geprägt sei. Die Medienfigur Diana wird in diesem Bericht zum Symbol dieses ungerechten Klassensystems, denn ihr Blick auf dem Titelfoto wirkt arrogant, als fühle sie sich dem Leser überlegen. Die Konstruktion des *Stern* zielt jedoch im weiteren darauf ab, diese Haltung als snobistisch und unbegründet zu entlarven – sei es durch die Kritik des Gesellschaftssystems, das diese Haltung hervorgebracht habe, sei es durch Schnappschüsse der Lady, die bezeugen sollen, dass sie letztendlich auch nur ein Mädchen sei wie jedes andere auch. Durch diese Konstruktion wird wiederum die Position des Lesers aufgewertet, denn ihm wird auf

diese Weise die Möglichkeit eingeräumt, aus einer überlegenen Perspektive auf die Medienfigur Lady Di zu blicken, die in dieser Darstellung nicht zu erkennen scheint, dass sie ihre Position unverdienten Privilegien eines ungerechten Systems verdankt. Die Überlegenheit des Lesers wird dabei wie in den anderen Zeitschriften durch die Diskrepanz der Figuren- und Rezipienteninformiertheit hervorgebracht. Auch im Bericht über das *BBC*-Interview wird zuerst eine triumphierende Diana präsentiert, und dem Leser zugleich vermittelt, dass ihre Strategie nur wenig durchdacht sei und letztendlich zur Zerstörung der Monarchie – und damit ihrer eigenen Position führen werde (1, 1996, 34). Es ist auf diese Weise kein bewundernder Blick des Lesers, der hier konstruiert wird, sondern einer, der aus einer überlegenen Position darauf wartet, dass die Strategien der Figur scheitern, so dass seine eigene Position bestätigt und bestärkt wird.

Geht die kulturkritische Forschung zu den Erzähl-Strategien der Unterhaltungspresse davon aus, dass dem Leser Idealfiguren vorgesetzt werden, denen er sich bedingungslos unterordnet und kritiklos nacheifert¹²³, so wird jetzt deutlich, dass dies nicht der Fall ist: Die Konstruktion der Gefangenen zielt im Gegenteil darauf ab, die Position des Lesers aufzuwerten und zu idealisieren, hier liegen deshalb Gründe für die Attraktivität der Figuren der Unterhaltungspresse. Vor dieser Folie erkennt man auch, dass die Kritik an den Erzählstrategien der Unterhaltungspresse an anderer Stelle ansetzen muss. Anders als in der Forschung zumeist angenommen, bieten die Zeitschriften keineswegs nur Fluchtmöglichkeiten aus dem Alltag, denn in den Geschichten der Medienfigur werden alltägliche Konflikte der Leser dramatisiert und damit entfaltet. Die Medienfigur liefert dabei durch ihre wechselhafte Entwicklung beständig sensationelle Wendungen, Umbrüche und Veränderungen, genau dies macht sie für die Zeitschriften und Leser so interessant, weil verschiedenste Diskurse und Konflikte darstellbar werden. Ziel der Presse ist jedoch, die aufgebaute Spannung z.B. mit der ‚Also-doch-Struktur‘ auch wieder zurückzunehmen. Nach jeder Erregung oder Verstörung folgt die Beruhigung, neuartige Antworten werden dargestellt und dann wieder auf Altbekanntes zurückgeführt. Mit dieser Struktur gelingt es der Presse zwei an sich widersprechende Funktionen zu erfüllen: eine Antwort auf die Sehnsüchte nach erfüllterem oder ganz anderem Leben zu sein, nach Freiheit und vollkommenem Glück (z.B. die Sehnsucht nach dem Glamour einer Prinzessin oder die Möglichkeit einer völlig neuartigen Art sein Glück doch noch zu finden) und bietet gleichzeitig die Garantie, die Leser gestärkt und aufgewertet wieder ins gewohnte Dasein zurückzubringen.

¹²³ Vgl. dazu Kapitel I.1.

V. Der Star Prinzessin Diana

1. Der Star als kulturelles Symbol und Orientierungsbild

Prinzessin Diana wird in den Publikumszeitschriften als eine besonders interessante Version der Gefangenen im goldenen Käfig konstruiert und dadurch populär. Betrachtet man ihre gesamte Entwicklung, so wird deutlich, dass die Popularität der Prinzessin auch auf ihre Leistungen zurückgeführt werden muss, deren Beurteilung in der Berichterstattung der Zeitschriften eine wichtige Rolle spielt. Nehmen die Zeitschriften die Leistungen der Medienfigur in den Blick, rücken Fragen nach Prinzessin Dianas Verdienste in den Vordergrund, ihrer Fähigkeit als Prinzessin von Wales Großbritannien und das Königshaus zu repräsentieren, z.B. beim so genannten ‚Bad in der Menge‘ oder bei ihren Auftritten für Wohltätigkeitsinstitutionen. Nicht in allen Phasen ihrer Mediengeschichte wurden Prinzessin Dianas Auftritte in der populären Presse als Leistungen anerkannt, aber die Höhepunkte ihrer Mediengeschichte, in den frühen Achtziger Jahren, nach dem *BBC*-Interview Anfang der Neunziger Jahre sowie nach ihrem Tod sind sowohl Höhepunkte der Geschichte der Gefangenen, als auch Momente, in denen Prinzessin Diana aufgrund ihrer Leistungen von den Zeitschriften als Zeichen ihrer Zeit präsentiert wird. In diesen Momenten verdichten sich die Bilder der Prinzessin zu kulturellen Symbolen, an denen zentrale gesellschaftliche Diskurse aufgearbeitet und visualisiert werden und sie wird den Lesern als Leitbild vorgestellt. In diesen herausragenden Punkten ihrer Mediengeschichte weisen die Bilder der Prinzessin nicht mehr auf die Person zurück. Als kulturelles, hoch verdichtetes Zeichen, als „Sinnenbild“ (Hügel 2000, 31) und als „Symbol“ (Hügel 2002, 10) ihrer Zeit wird sie zu einem Star.

Im folgenden Kapitel soll gezeigt werden, wie Prinzessin Dianas Leistungen dazu geführt haben, dass sie nicht nur als eine populäre Medienfigur, sondern stellenweise auch als Star rezipiert wurde. Dazu ist es notwendig, die Leistungen und Werke einer Prinzessin in einer konstitutionellen Monarchie angemessen zu konzipieren. Das bedeutet, dass die Rolle der *Princess of Wales* historisch, politisch und kulturell betrachtet werden muss, um verstehen zu können, warum manche Handlungen in der Presse als Leistungen beurteilt werden, andere dagegen nicht. Damit eine Medienfigur als Star rezipiert werden kann, ist das Hervorbringen von Leistungen oder Werken eine notwendige, jedoch nicht hinreichende Vorraussetzung. Stars kennzeichnet vielmehr, dass ihre Werke stets zusammen mit ihrem Image rezipiert werden:

„Ihr Image ist integraler Bestandteil des Werks, wie umgekehrt das Werk nicht ohne das Image wahrgenommen und hergestellt werden kann. Die kulturelle Bedeutung von Werk und Image ist beim Star niemals allein zu haben, das eine ist stets durch das andere vermittelt. Personalisierung, also das Werk als Ausdruck einer Person sehen einerseits (...) und Objektivierung, also die Person in der Perspektive ihrer Werke sehen

andererseits, (...) gehören daher grundlegend zum kulturellen Rezeptions- und Produktionsprozess von Stars. (Hügel 2000, 2)¹²⁴

Für diesen Prozess bildet die Medienfigur Prinzessin Diana, wie sie bisher als Gefangene im goldenen Käfig beschrieben wurde die Basis. Medienfigur und Starfigur tragen zwar den gleichen Namen, sie sind jedoch nicht identisch, sondern existieren nebeneinander. Die Starfigur Prinzessin Diana weist nicht wie die Medienfigur auf die Person Diana zurück, sondern ist ein verdichtetes, kulturelles Zeichen, das keinen realen Urheber hat.

„Images von Stars sind im Entstehungsprozess hochverdichtete und in der Struktur komplexe Bilder; sie sind als Ganzes nur bildhaft zu fassen, sprachlich lassen sie sich hingegen nur umschreiben. (...) Sie überzeugen, funktionieren zu ihrer Zeit; wenn diese vorbei ist, verlieren sie im historisch-kulturellen Prozess Bedeutung und Gültigkeit.“ (Hügel 2002, 9)

Star-Images lassen sich deshalb nicht abgelöst vom historischen Kontext beurteilen, sie sind daran gebunden: Marilyn Monroe wird als Sexsymbol der 50er Jahre und Brigitte Bardot als Sexsymbol der 70er Jahre verständlich, sie sind weder miteinander vergleichbar, noch lassen sie sich von einem Kontext in den anderen übertragen.¹²⁵ Stars erfüllen vor allem zwei Funktionen: als hochverdichtetes Zeichen wird der Star zum Symbol seiner Zeit bzw. eines gesellschaftlichen Diskurses; als Idol wird er zum Orientierungsbild für den Einzelnen. Leitet bei der Analyse einer Medienfigur die Frage nach der (dramatischen) Geschichte in Bezug auf die Leser und Leserinnen der Zeitschriften das Interesse, so stellt sich bei der Analyse des Stars Prinzessin Diana die Frage, inwiefern mit ihrem Image zentrale gesellschaftliche Diskurse dargestellt und visualisiert werden konnten. Der Körper des Stars spielt auch bei diesem Prozess eine wichtige Rolle:

„Beliefs or concepts of identity are intangible things. Stars are significant for how they make such elusive and metaphorical notions into a visible show. It is this visualising of identity which makes the bodies of stars and the action performed by those bodies into such a key element of star's meaning.“ (McDonald [1998], 2002, 180)

Die Präsentation der Medienfigur als Star und damit als kulturell verdichtetem Zeichen und

¹²⁴ Diese strukturelle Definition des Stars setzt sich ab von den kulturkritischen, soziologisch orientierten Stardefinitionen, die Stars zumeist über die Vorbildfunktion und damit über ihr Verhältnis zu den Rezipienten oder Fans, beispielsweise als „idealisierte Personen“ (Ludes 1997) oder als „Werteführer“ (Sommer 1997, 117) ihrer Anhänger definieren oder die Stardefinition völlig in die Hand des Publikums legen wollen: „Ein Star wird zum Star durch seine jeweiligen Fans“ (Faulstich 1997, 156 auch Faulstich und Strobel 1998). Solche Definitionen bleiben jedoch beliebig und deshalb wenig aussagekräftig. Die strukturelle Bestimmung des Stars als Einheit von Image und Werk erweitert auch die in den Cultural Studies vorherrschende Definition des Stars als Image (vgl. dazu grundlegend Dyer 1979, 1986 und in dieser Tradition der Sammelband *Stardom. Industry of Desire* vorgelegt von Christine Gledhill 1991 und weiterführend Staiger 1997). Richard Dyers Verdienst war, dass er erkannt hatte, dass Stars nicht als Personen, sondern nur als Zeichen ihre gesellschaftlichen Aufgaben übernehmen. Mit seiner Definition des Stars als intertextuellem, vieldeutigem und strukturiertem Komplex von Zeichen (vgl. Dyer 1979, 72) wurde es möglich, Stars von den Personen, die zu Stars werden zu unterscheiden und begrifflich zu fassen. Allerdings ist diese semiotische Definition des Stars dann nicht ausreichend, wenn man Stars von anderen öffentlichen Figuren (z.B. Medienfiguren oder Prominenten) unterscheiden will. Diese Kriterien bietet der ästhetisch gefasste Begriff des Stars als Phänomenen der Unterhaltung, als hoch verdichteten Zeichen, die sich durch eine Einheit von Image und Werk auszeichnen und als solche zu gesellschaftlichen Sinnbildern und Orientierungsbildern für den Einzelnen werden (Hügel 2002).

¹²⁵ Das heißt, dass sie auch heute noch Bedeutung haben, nur sind diese Bedeutungen andere, als die ein zeitgenössisches Sexsymbol zu sein. Es handelt sich dabei streng genommen um neue Stars. (Vgl. zum Wandlungsprozess der Bedeutungen, die mit einem Star assoziiert werden am Beispiel der Rezeption von James Dean, Wulff 1990)

Orientierungsbild gehört zu den Interessen der Zeitschriften, um abstrakte Diskurse zu personalisieren und darzustellen. Die Analyse von Starimages bedeutet damit auch, diese als „wichtige Indikatoren für kulturelle Impulse einer historischen Situation“ (Lowry 2000, 20) ernst zu nehmen. Die Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Stars Prinzessin Diana wird auf diese Weise Aufschluss geben, welche Diskurse die 80er und 90er Jahre geprägt haben, das Starimage wird auf diese Weise zu einem Anzeiger für die gesellschaftlichen Veränderungen und Entwicklungen in dieser Zeit.¹²⁶ Die Analyse der Starfigur führt darüber hinaus zu der Frage, auf welche Weise Prinzessin Diana den Lesern der verschiedenen Zeitschriften als Vorbild präsentiert wird. In der kulturkritischen Forschung werden Stars zumeist mit (falschen) Idolen gleichgesetzt, denen die Fans unkritisch nacheifern (Adorno und Horkheimer 1969, Marcuse 1967, Löwenthal 1944, Boorstin 1987, Ludes 1997, Strobel und Faulstich 1998). Die Analyse macht jedoch deutlich, dass die Zeitschriften zwar Prinzessin Dianas Leistungen loben und den Lesern ihr Verhalten als vorbildlich und zur Orientierung nahe legen, von der Präsentation des Stars Diana lassen sich für die Leser allerdings kaum klare Handlungsanweisungen ableiten. Dafür wird die Starfigur zu widersprüchlich, übertrieben und mehrdeutig dargestellt. Zum klaren Vorbild eignen sich Stars auch deshalb nicht, weil sie kulturelle Zeichen sind und nicht als Personen existieren.¹²⁷

Das Interesse an der Person, dem realen Urheber hinter der Medienfigur, holt das Image dagegen auf die Ebene der dramatischen Figur zurück und zerstört damit die Bedeutungen, die dem Star als Symbol kultureller Diskurse zugeschrieben wurde. „In dem Moment, in dem wir an der Person, an ihrem Skandal oder an ihrem Erfolg interessiert sind, geben wir die Starfigur gleichen Namens auf (Hügel 2002, 4).¹²⁸ Übertragen auf die Medienfigur Prinzessin Diana als Genrefigur der Unterhaltungspresse bedeutet dies, dass in dem Moment, in dem uns allein der Fortgang der Geschichte als Gefangene interessiert, in dem die Darstellung ihrer Leiden im goldenen Käfig nicht eingebunden werden können in zeitgenössische gesellschaftliche Diskurse und sich ihre Bilder nicht zum symbolischen Ausdruck verdichten, nehmen wir nur die Medienfigur, nicht einen Star

¹²⁶Stars sollten jedoch nicht als einfache Spiegel der gesellschaftlichen Veränderungen angesehen werden, sondern es sollte eine Balance gefunden werden, zwischen der Erkenntnis, welches Eigenschaften von Stars sind, die sie zu jedem Zeitpunkt charakterisieren und welches historische Charakteristiken sind (vgl. McDonald 2002).

¹²⁷Zum Vorbild eignen sich idealisierte öffentliche Personen, die ein eindeutiges Image besitzen und auf diese Weise klare Handlungsanweisungen geben können, wie beispielsweise das Image von Mutter Teresa.

¹²⁸Anders argumentiert Dyer: Zentral ist für ihn bei der Rezeption von Stars gerade die Frage nach der ‚wirklichen‘ Person hinter der Starfigur, auf diese Weise übernehmen Stars für ihn wichtige gesellschaftliche Funktionen, weil sie unsere (unrealistische) kulturelle Vorstellung bestätigen, dass sich die wahre Identität hinter oder unter der Oberfläche befinde. Nur aufgrund dieser authentisierenden Eigenschaft verleihen Stars auch anderen Werten, die sie verkörpern eine höhere Glaubwürdigkeit (vgl. Dyer 1991). Problematisch an Dyers Konzeption ist jedoch, dass sie dazu führt, die Medienkompetenz der Rezipienten zu unterschätzen, die immer wieder aufs Neue durch eine „Rhetorik der Authentizität“ bei der Starkonstruktion von der Kulturindustrie getäuscht werden, indem ihnen mediale Konstrukte als ‚wirkliche Personen‘ verkauft werden. Staiger weist jedoch am Beispiel des Stummfilm-Stars Theda Bara darauf hin, dass bereits in der Frühzeit des Kinos, das Wissen um die Täuschungen der Filmindustrie mit Herkunft und Biografie der Stars zum System gehörte, mit dem offen gespielt wurde (Staiger 1997, 54ff) Als kulturelles Symbol wirkt ein Star nicht über die Person authentisch und damit glaubwürdig, sondern, indem er einen aktuellen kulturellen Diskurs glaubwürdig visualisiert und damit ‚verkörpert‘ wie Marilyn Monroe in den Fünfziger Jahren den Diskurs um Sexualität (vgl. Dyer 1986). Dass der Star an Glaubwürdigkeit verliert, ist daher vielmehr auf die Veränderung des kulturellen Kontextes zurückzuführen, als auf die Verbindung mit einer historischen Person.

wahr. Deshalb ist es notwendig, die Mediengeschichte Prinzessin Dianas nach Momenten zu befragen, in denen Prinzessin Dianas Handlungen und Auftritte als Leistungen wahrgenommen werden und in der Konstruktion der verschiedenen Zeitschriften die kulturelle Bedeutung von Image und Werk miteinander verschmelzen. Davon ausgehend stellt sich dann die Frage, welche gesellschaftlichen Diskurse in den jeweiligen Zeitschriften an ihrem Beispiel dargestellt und verhandelt werden und wie dies zu Prinzessin Dianas außergewöhnlichem Erfolg in der Öffentlichkeit beigetragen hat.

2. Die Leistungen einer Prinzessin

Traditionell ist eine Prinzessin in einer konstitutionellen Monarchie eingebunden in die Aufgaben einer „Familie auf dem Thron“ (Bagehot 1971 [1867], 72). Der grundlegende Leistungskatalog der königlichen Familie, der auch heute noch zum größten Teil gültig ist, wurde im 19. Jahrhundert festgelegt, während der langen Regierungszeit Königin Victorias, in der die politische Rolle des Monarchen nach und nach auf eine formale zurückgedrängt wurde.¹²⁹ Von zentraler Bedeutung ist dabei Walter Bagehots Schrift *Die englische Verfassung* (1867), in der dieser den Nutzen darlegt, den der konstitutionelle Monarch für die bürgerliche Gesellschaft sowie für die realen Machthabern, die gewählte Regierung, darstellt.¹³⁰

Die politische Rolle eines konstitutionellen Monarchen wird darin im Unterschied zum absoluten auf den symbolischen Wert seiner sichtbaren Auftritte reduziert. Der Monarch wird als Würdenträger und Organ des bürgerlichen Staates, die Monarchie in ihrer Eigenschaft als „ehrwürdige Institution“ (ebd., 69) verehrt. Mit seiner symbolischen Rolle ist der Monarch zum einen Haupt der Gesellschaft und zum anderen moralisches Vorbild. Einfache öffentliche Auftritte spielen dabei eine ebenso wichtige Rolle wie prunkvolle Zeremonien. Eine große Bedeutung erlangt das Familienleben des Monarchen: „Eine Familie auf dem Thron ist auch eine interessante Vorstellung. Sie bringt dem Stolz der Herrschaft das Alltagsleben nahe“ (ebd., 72). Die königliche Familie fügt auf diese Weise dem Regierungsgeschäft irrelevante Tatsachen hinzu, die jedoch von großem propagandistischem Wert für die gewählte Regierung sind, denn „das sind Dinge, die zum menschlichen Gemüt sprechen und die Gedanken der Menschen beschäftigen“ (ebd., 72f). Mit der Beschränkung der monarchischen Funktionen auf sichtbare Auftritte wird das Wesen des Herrschers wie im Absolutismus bildhaft definiert, allerdings nicht im ursprünglichen Sinn eines Abbildes der Gottheit. „Der Monarch wird zum Repräsentanten der Gesellschaft und ihrer Normen“ (Schoch 1971, 135). Weil die Aufgaben des Monarchen symbolischer Art sind, ist es

¹²⁹Wendepunkte dieser Entwicklung stellen die beiden Wahlrechtsreformen von 1832 und 1867 dar. Durch die erste wurde die Bildung der Regierung alleinige Aufgabe des House of Commons, während der Einfluss des Monarchen zurückgedrängt wurde. Die zweite bewirkte eine beträchtliche Vergrößerung der Wählerzahl und damit das Entstehen außerparlamentarischer Parteiorganisationen (vgl. Streifthau 1971, 12).

¹³⁰Gegen den Willen Victorias, die ihre Position stärker einschätzte als Bagehot, wurde das Buch zur ‚Familienbibel‘ der Royals und dient bis heute als Lehrbuch bei der Ausbildung der Prinzen.

nach Bagehot ein Vorteil, dass es keine verbindliche Aussage darüber gibt, was der Monarch tut oder tun soll. Die Königin oder der König sollte im Gegenteil wie ein Mysterium verborgen sein – unnahbar und herausgehoben – und nur zuweilen als festliches Schauspiel vorgeführt werden:

„Ihr Geheimnis ist ihr Leben. Wir dürfen das Magische nicht dem hellen Tag aussetzen. Wir dürfen die Königin nicht in den politischen Kampf ziehen oder sie wird von keinem Kämpfer mehr Ehrerbietung empfangen. Sie wird eine unter vielen Kämpfenden.“ (ebd., 86)

Das Mysterium der Krone muss nach Bagehot mühsam vor den Blicken der Öffentlichkeit bewahrt werden, denn bei Licht besehen wird offensichtlich, dass auch die Monarchen ganz normale Menschen sind. Das Bestehen auf einem besonderen Mysterium der Krone, des jeweiligen Monarchen und seiner Familie auch in einer modernen, zunehmend demokratischen Gesellschaft ist eines der zentralen Herausforderungen der zeitgenössischen britischen Monarchen. Insbesondere seit die Massenmedien sich in der Berichterstattung nicht mehr diskret zurückhalten tritt immer stärker die ‚menschliche‘ Seite der Royals hervor. Dennoch gehört dieses ‚Mysterium der Krone‘, was immer man auch darunter verstehen mag, zum Mehrwert eines konstitutionellen Monarchen im Vergleich zu einem gewählten Bundespräsidenten. Dies trägt dazu bei, dass in der Unterhaltungspresse auch in Deutschland eher über Königshäuser als beispielsweise über das Familienleben des Bundespräsidenten berichtet wird.

Auch wenn Bagehots Definition der Monarchenrolle auch heute noch gültig ist, so wird sie von den zeitgenössischen Monarchen und ihren Familienmitgliedern aktualisiert. Wie die symbolischen Funktionen näher bestimmt und ausgeführt werden und welche gesellschaftlichen Werte repräsentiert werden sollen, muss immer wieder neu definiert werden. An diesem Punkt lassen sich deshalb die Kriterien für die Beurteilung der Leistungen einer Prinzessin in einer konstitutionellen Monarchie herausarbeiten. Da die Rolle eines konstitutionellen Monarchen symbolischer Art ist und das Familienleben eine zentrale Funktion erfüllt, umfasst sie *alle* öffentlichen Auftritte, seien sie zeremonieller, seien sie ‚privater‘ Art. Was für die Königin im viktorianischen Zeitalter galt, gilt auch heute noch: „Einen eigentlich privaten Bereich (...) gab es für den Monarchen nicht. Das Private war stets auf die Öffentlichkeit bezogen und erhielt auf diese Weise politische Bedeutung“ (Schoch 1975, 143). Jeder öffentliche und veröffentlichte Auftritt interpretiert die Aufgaben der Rolle und wird zu einer Aussage als Repräsentant des Staates und seiner Werte und seiner Funktionen als Haupt der Moralität und der Gesellschaft.¹³¹ Wie alle anderen Mitglieder der königlichen Familie muss eine Prinzessin die richtige Mischung aus Distanz und Nähe zur sich verändernden Gesellschaft zur Darstellung bringen. Sie muss die Monarchie als traditionelle und würdevolle Institution und dabei gleichzeitig die Werte und Normen der zeitgenössischen

¹³¹Die Kritik, dass Prinzessin Dianas Wohltätigkeit an Tatsachen gemessen gar keine war (vgl. Wieland 1998, 88-94), gleicht der Kritik am Bundespräsidenten, seine Handlungen seien nur symbolischer Natur. Zugrunde liegt in der Beurteilung der Leistungen einer Prinzessin die grundsätzliche Entscheidung, ob man repräsentative, d.h. symbolische Auftritte als Leistung anerkennt oder nicht.

Gesellschaft in ihren Auftritten repräsentieren.

In Bezug auf diese Werte ist die Prinzessinnenrolle (wie die Monarchenrolle) nicht völlig festgelegt. Sie unterliegt sowohl den historischen Wandlungen, aber auch den unterschiedlichen Erwartungen der jeweiligen relevanten Öffentlichkeiten, die in der modernen Gesellschaft zunehmend widersprüchlich werden. Die anglikanische Kirche, als dessen Oberhaupt der britische Monarch immer noch fungiert, hat in der zeitgenössischen Gesellschaft beispielsweise traditionellere Erwartungen an die Auftritte und die Biografie eines Royals als beispielsweise die breite Öffentlichkeit, die Massenmedien und ihre Leser. Zum ersten Mal wurde diese Diskrepanz offensichtlich in der Krise um Prinzessin Margarets Verzicht, Peter Townsend zu heiraten. Während die Kirche die Hochzeit verhinderte, weil ein geschiedener Mann als Mitglied der königlichen Familie abgelehnt wurde, wurde die Verbindung – wie die Umfragen zeigten – von der breiten Öffentlichkeit akzeptiert, auch weil die Scheidungsrate 1952 in Großbritannien so hoch wie nie zuvor war.¹³² Aus der Perspektive der Öffentlichkeit zeigt sich in Prinzessin Margarets Verhalten Nähe zu den Werten der breiten Bevölkerung, weil sie einen Mann heiraten will, ungeachtet der Tatsache, dass er geschieden ist. Aus der Perspektive der Kirche sowie der Politik kann der Wunsch als Verstoß gegen die Vorstellung von der Monarchie als ehrwürdiger Institution gelesen werden. An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Rollen der Mitglieder der königlichen Familie in der modernen Gesellschaft zum Teil paradoxe Forderungen stellen.

Weil sich ein konstitutioneller Monarch im Gegensatz zum absoluten legitimieren muss, ist es für die Royals notwendig, professionelle PR zu betreiben, um ihren Nutzen für die Gesellschaft zu kommunizieren. Die wichtigste Pflicht eines konstitutionellen Monarchen ist heute, pointiert zusammengefasst, dafür zu sorgen, dass die Institution überlebt. Dazu braucht die Monarchie nicht mehr allein die passive Zustimmung der Bevölkerung, sondern ihre aktive Unterstützung und ihren Enthusiasmus. Beides muss erarbeitet und verdient werden. Diese Situation wurde nach dem Ersten Weltkrieg offenbar: Victorias Erbe war 1901 eine gesicherte zeremonielle Monarchie, populär und getragen durch die Zuneigung der Öffentlichkeit. Sie war allerdings immer noch in einer hierarchisch gegliederten Gesellschaft verankert und umgeben von anderen Monarchien. Nach dem Ersten Weltkrieg war die Situation eine völlig andere: Die drei großen kontinentalen Monarchien – die österreichische, russische und deutsche – waren gefallen und bei den anderen war nicht sicher, wie lange sie sich noch halten würden. Die Demokratisierung des Parlamentswahlrechtes 1918 hatte die Machtverhältnisse im Land erneut verändert, was auch am Aufstieg der Labour-Partei deutlich wurde (sie stellte 1924 zum ersten Mal die Regierung). Einer der Hofbeamten brachte das Problem der Monarchie 1918 in einem Brief an den Privatsekretär George V. auf den Punkt: „The Monarchy and its cost will have to be justified in the future in the eyes of a war-worn and hungry proletariat, endowed with a huge preponderance of voting power” (Lord Esher, nach Bradford

¹³² Vgl. Kapitel III.5.1.5.

1989, 79). Eine der Hauptaufgaben des Monarchen war nun das, was von Bradford lapidar als „the ‘selling’ of the family firm to the people who would have to pay for it” (ebd., 79) bezeichnet wird. Dass sich die Monarchie ‚verkaufen‘ musste, war nicht neu, auch Königin Victoria wusste um die öffentliche Wirkung ihres bürgerlichen Familienlebens bei der Mittelschicht und förderte gezielt das Bild einer gesitteten und harmonischen Familie. Sie betrieb jedoch keine professionelle Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, die den Nutzen des Königshauses gezielt kommunizierte. Nach dem ersten Weltkrieg wurde es aber notwendig, sich offensiv als demokratische Institution, als populäre Monarchie und nicht als Relikt eines hierarchischen Zeitalters zu präsentieren. Die Monarchie musste sich zudem nicht mehr nur bei der Mittelschicht legitimieren, sondern bei der gesamten Bevölkerung, so dass die Massenmedien für die Öffentlichkeitsarbeit an Bedeutung gewannen. Zu einer der wichtigsten Aufgaben eines Royals gehört deshalb der professionelle Umgang mit den Massenmedien.¹³³ Sie müssen zum einen medial präsent sein, um sich zu legitimieren und ihren Nutzen überzeugend zu vermitteln. Sie sollen den Kontakt zur Bevölkerung suchen und zeigen, dass sie deren Probleme kennen, sich für das Volk einsetzen und dürfen deshalb kein zu abgehobenes Leben führen. Auf der anderen Seite ist es notwendig, dass die Mitglieder der königlichen Familie dafür sorgen, dass dabei Distanz und Würde der traditionellen Institution nicht verloren gehen. Die Mitglieder der königlichen Familie müssen sich als herausragende Repräsentanten des Staates und als moralische Vorbilder präsentieren. Bei der Lösung dieser Aufgaben trifft der Monarch und seine Familie auf die Interessen der Unterhaltungspresse und sie geraten dabei in eine paradoxe Situation: Auf der einen Seite werden die Medien benötigt, um die eigene Position zu legitimieren und die Monarchie zu erhalten, auf der anderen Seite ist die populäre Presse kein PR-Organ, sondern verfolgt vor allem eigene kommerzielle Interessen, die sich von denen der Royals unterscheiden, Interessen, die auch in Konflikt geraten können.

Auch die Beurteilungen der Leistungen einer Prinzessin sind deshalb abhängig vom jeweiligen publizistischen Umfeld. Die Rollendarstellung einer Prinzessin in einer konstitutionellen Monarchie kann deshalb als kommunikativer, diskursiver Prozess aufgefasst werden. Die Vorstellungen, wie die Rolle einer Prinzessin ausgeführt werden sollte, sind nicht völlig festgelegt und variieren in den verschiedenen relevanten ‚Zielgruppen‘. Die Rolle muss immer wieder neu dargestellt und mit den Erwartungen der Gesellschaft diskursiv abgeglichen werden. In diesem Prozess kann das Verständnis von einer Rolle erfüllt, nicht erfüllt und verändert werden. Auch eine soziale Rolle muss dargestellt und ‚verkörpert‘ werden. Man kann Selbst- und Rollendarstellung sinnvoll unter dem Begriff Performance zusammenfassen, ein Begriff, der sowohl Darstellungen von Schauspielern, Alltagsdarstellungen, aber auch von Produkten subsumiert. Sich auf den Ethno-

¹³³ Ein Meilenstein dieser Entwicklung war ein Dokumentarfilm der *BBC* über das Leben der königlichen Familie, der 1969 unter dem Titel *Royal Family* ausgestrahlt wurde. Anders als bei der TV-Übertragung der Krönung, bei der Nahaufnahmen der Queen nicht erlaubt waren, um die Kamera (und die Zuschauer) auf respektvoller Distanz zu halten, wurden für die Dokumentation auch *close-ups* gedreht. Er wurde zu einem Wendepunkt in der öffentlichen Wahrnehmung der Queen, die bis dahin peinlich darauf bedacht war, möglichst wenig Details über ihr Privatleben in der Öffentlichkeit zu verbreiten.

Linguisten Richard Bauman beziehend, fasst Marvin Carlson das Gemeinsame aller Theorien der Performance zusammen, seien sie soziologisch, ethnologisch, psychologisch oder theaterwissenschaftlich orientiert:

„According to Bauman all performance involves a consciousness of doubleness, through which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal or a remembered original model of that action. Normally this comparison is made by an observer of the action – the theatre public, the school's teacher, the scientist - but the double consciousness, not the external observation, is what is most central. (...) Performance is always performance *for* someone, some audiences that recognizes and validates it as performance even when, as is occasionally the case, that audience is the self.“ (Carlson 1996, 5f)

Weil die Beurteilung von Prinzessin Dianas Leistungen, die sie in ihren Auftritten formuliert, abhängig von den jeweiligen Idealvorstellungen von einer Prinzessin im jeweiligen publizistischen Umfeld sind, ist es naheliegend, dass auch die Konstruktion der Starfigur in allen drei Zeitschriften unterschiedlich verlaufen, so dass im Folgenden auch diese getrennt voneinander analysiert werden.

2.1. Dianas Leistungen im Fokus des sich verändernden Zeitgeistes - *Bunte*

2.1.1. Prinzessin Diana als Symbol der konservativen Wende in Deutschland

Zu Beginn der Imagekonstruktion entspricht Lady Diana nicht den Idealvorstellungen der *Bunte* von einer Prinzessin, denn sie sei weder attraktiv noch besitze sie Stil. Die Berichterstattung ist deshalb zu Beginn von Spott und Skepsis geprägt, die aus der Frage resultiert, ob diese unerfahrene Unschuld auch tatsächlich für die Rolle einer Prinzessin und zukünftigen Königin geeignet sei. Erst bei der Hochzeit erfüllt Prinzessin Diana die Kriterien an der die Auftritte einer Prinzessin in der *Bunte* gemessen werden:

„Die bezaubernde Braut (...) schien als einzige vollkommen unberührt von der Anwesenheit der ganzen Welt. Mit ihrem cremefarbenen Traum aus Seide und einer sieben Meter langen Schleppe beschäftigt, lächelte Lady Diana, bevor sie Prinzessin wurde, suchte mit den Augen ständig nach ihrem Bräutigam, sorgte sich um ihren gehbehinderten Vater – und lachte sogar noch herzerfrischend nach allen Seiten, während sie durch das lange Kirchenschiff schritt.“ (ebd., 62)

Prinzessin Dianas wichtigste Leistung ist für die *Bunte* am Tag ihrer Hochzeit, dass sie als bezaubernde Braut auftritt, denn sie hat das richtige Kleid für eine Märchenhochzeit ausgesucht und zeigt, dass sie die aufwändige Robe mit der langen Schleppe auch souverän tragen und sich darin gekonnt und anmutig bewegen kann. Ihr Auftritt wird jedoch in dieser Lesart auch zu einem Zeichen der Liebe und Harmonie: Diana sucht ständig den Blick ihres Bräutigams und findet trotz eigener Aufregung Zeit, um sich um ihren gehbehinderten Vater zu kümmern. Während sie zum Altar schreitet, lacht sie herzerfrischend nach allen Seiten und zeigt auf diese Weise, dass sie auch das große Publikum nicht vergessen hat. Dianas einziges Missgeschick, das Verwechseln der Reihenfolge von Prinz Charles' Vornamen, wird als verständlicher Ausrutscher bewertet, der sie

sympathisch und ‚menschlich‘ erscheinen lässt: „Da musste selbst Prinz Philip, der eherne Vater des Bräutigams lächeln, und die Queen, die nicht eine Sekunde ihre majestätisch-kühle Haltung verlor, schüttelte ganz leicht den Kopf und blickte einen Moment sogar amüsiert“ (ebd.). Mit ihrem (nur allzu verständlichen) Missgeschick bringt Prinzessin Diana sogar die ‚eisernen‘ Royals dazu, Gefühle zu zeigen, womit noch ein weiterer Punkt der Idealvorstellung einer Prinzessin in der *Bunte* deutlich wird: Nicht protokollarisches, steifes Lächeln und eine kühle, distanzierte Haltung will man sehen, sondern (echte) Gefühle, menschliche Reaktionen. Auf diese Weise wird die Hochzeit in der Interpretation der Zeitschrift zu einem glanzvollen Symbol der Harmonie:

„Großbritannien und sein Königreich haben in einer Zeit schwerer politischer Unruhen und wirtschaftlicher Sorgen der ganzen Menschheit ein Symbol der Liebe und Zusammengehörigkeit geschenkt: Prinz Charles und seine bezaubernde Prinzessin Diana von Wales.“ (ebd.)

In der *Bunte* wird Prinzessin Dianas Auftritt auf den zeitgenössischen kulturellen Kontext bezogen: In einer Zeit wirtschaftlicher Rezession und politischer Unruhen wird die Hochzeit zu einem Symbol der Hoffnung. Als Sinnbild hat das königliche Ereignis nicht nur für Großbritannien Bedeutung, sondern auch für Deutschland und damit für die Zielgruppe der *Bunte*. Das Ereignis spendet Trost, denn die Royals zeigen in schwierigen Zeiten, dass es noch Liebe, Zusammengehörigkeit und familiäre Harmonie gibt. Es ist jedoch nicht nur Prinzessin Dianas Auftritt, es ist der Auftritt des gesamten britischen Adels, der königlichen Familie und des Paares, die in der *Bunte* zu diesem Zeitpunkt als Symbol der Hoffnung gelesen wird. Prinzessin Diana wird als Teil dieses Gesamtbildes betrachtet, auch wenn sie darin eine Hauptrolle besetzt.

Dies ändert sich erst, als deutlich wird, dass sich Prinzessin Diana den Traditionen der Royals nicht unterordnet. Zu Symbolen ihres abweichenden Repräsentationsstils werden in der *Bunte* die Fotos, die sie zusammen mit Kindern zeigen – beim ‚Bad in der Menge‘, mit ihren eigenen Kindern oder bei ihren Auftritten in Kinderheimen und anderen sozialen Einrichtungen. Auf diese Weise wird ihre Kinderliebe nicht nur als Ausdruck der Rolle, sondern als Ausdruck ihres Charakters und ihrer Persönlichkeit gelesen. Die Nähe zu den Menschen scheint ihr wichtiger zu sein, als das Erfüllen eines starren Protokolls. In der *Bunte* wird ein Auftritt der Prinzessin in einem Kinderheim, bei dem sie sich zu einem Kind in die Hocke gesetzt hat, beispielsweise so beschrieben: „Mütterliche Worte. Vor kleinen Kindern geht die Königliche Hoheit gern auch mal in die Knie. Die ehemalige Kindergärtnerin weiß: So kann man besser mit den Kleinen reden. Auge in Auge und mit sehr einfühlsamen Worten“ (*Bunte* 13, 1984, 18). Prinzessin Dianas Kinderliebe wird von der *Bunte* als Leistung gelesen und sie wird sowohl als Ausdruck ihrer Rolle objektiviert, als auch als Ausdruck ihrer Persönlichkeit personalisiert. Image und Werk bilden in dieser Phase eine Einheit und die Prinzessin wird in der *Bunte* als Star präsentiert. Deutlich wird dies im Porträt zu ihrem 22. Geburtstag, unter dem Titel „Prinzessin Wunderbar“ (27, 1983, 12ff). In diesem Artikel spielen die anderen Royals nur noch Nebenrollen, allein Dianas Leistungen sind von Interesse. Auf dem Aufmacherfoto des Artikels ist die Prinzessin doppelseitig bei einem öffentlichen Auftritt

abgebildet (Abb.27).



Abb. 27 / Bunte 27, 1983, 12f

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

Sie fängt einen Blumenstrauß, der ihr aus der riesigen Menschenmenge zugeworfen wird, die sich im Hintergrund unscharf abzeichnet: „Blumen für Diana. Sie ist zweiundzwanzig. Und seit zwei Jahren die Frau des Thronfolgers. Die Briten sind stolz wie nie auf ihr Königshaus. Diana ist ihre Volksprinzessin“ (27, 1983, 12). Die Unterschrift legt die Lesart nahe, die Menschen seien nur wegen Prinzessin Diana gekommen, denn ihr werfen sie Blumen zu und allein ihrer Leistung wird zugeschrieben, dass das britische Königshaus so beliebt sei, wie nie zuvor. Zum Leistungskatalog der Prinzessin gehören in diesem Bericht die Sicherung der Thronfolge, die Auftritte mit Prinz Charles als glückliches Ehepaar sowie der Bruch mit der Erziehungstradition der Royals. Eine Nahaufnahme der Prinzessin wird schließlich als Symbol ihrer Schönheit gezeigt. Ihr Blick wirkt kraftvoll und voller Energie, als würde sie voller Optimismus in die Zukunft schauen, ihre jugendliche Schönheit wird in der *Bunte* zum Zeichen der Hoffnung: Prinzessin Diana sei erfolgreiche Botschafterin Großbritanniens, sie verjünge das Erscheinungsbild der Monarchie, sie sei volksnah. Ihr größtes Talent wird beim ‚Bad in der Menge‘ gefunden, das allerdings wie die *Bunte* betont, zwar Elizabeth II. erfunden habe.

„Aber erst das neue, frische Gesicht von Diana brachte den durchschlagenden Erfolg. (...) Die Menschen hinter der Absperrung dürfen die Prinzessin anfassen, können sehen, dass ihre makellose Haut von Natur aus rosig und nicht von Rouge gerötet ist, dass sie sich gelegentlich vor Konzentration die Unterlippe fast blutig beißt, dass ihre Fingernägel an der rechten Hand verdächtig kurz sind (...) Trotz der perfekten Erscheinung ist die Prinzessin also durch und durch menschliche Prinzessin.“ (ebd.)

Auch in dieser Darstellung werden Prinzessin Dianas Image und ihre Leistungen in Verbindung gebracht. Dass sich die Prinzessin beispielsweise bei Auftritten auf die Unterlippe beiße, wird als Zeichen ihrer Volksnähe gedeutet: Sie passe sich nicht an den distanzierten Stil der Royals an, sondern zeige, dass sie auch Fehler habe und wirke dadurch menschlich. Auch ihre Hobbys werden in diesem Sinn beurteilt: Sie trage dekolletierte, das heißt modische Kleidung, sie höre Popmusik und rege sich über die Fotos der Paparazzi von einem Strandurlaub nicht auf. Auf diese Weise erfüllt sie die Anforderungen an die Rolle einer Prinzessin in einer konstitutionellen Monarchie geradezu perfekt, indem sie eine zeitgenössische Variante der traditionellen Rolle anbietet: Zusammen Prinz Charles und mit William bietet sie das Bild einer glücklichen Familie und erfüllt mit einem Sohn ihre dynastischen Pflichten. Bei ihren öffentlichen Auftritten wird deutlich, dass sie ihre Pflichten ernst nimmt und ihre Repräsentationsaufgaben vor dem Volk mit Begeisterung und Gefühl ausführt. Der Repräsentationsstil der Queen wirkt dagegen distanziert. Ihre Hobbies entsprechen weder Mode noch demokratischem Zeitgeist, denn die Sportarten Polo, Jagen und Reiten sind nur für eine privilegierte Bevölkerungsschicht zugänglich. Prinzessin Diana erfüllt deshalb zu diesem Zeitpunkt sehr viel besser die Rolle als Repräsentantin der zeitgenössischen Werte und Normen der Gesellschaft, als Volksprinzessin bietet sie das richtige Maß an Distanz und Nähe.

Auch in diesem Bericht wird Prinzessin Diana von der *Bunte* als Symbol der Hoffnung präsentiert, so dass die Prinzessin damit auch für die Menschen in Deutschland Bedeutung erhält: „In einer Zeit, die vor schlechten Nachrichten nur so strotzt, in einer Zeit der Arbeitslosigkeit, der internationalen Konflikte, der sozialen Unsicherheit, ist Diana für viele Menschen aller Altersstufen die einzige Quelle ihres Optimismus“ (ebd., 22). Die Interpretation ähnelt jener im Bericht zur Hochzeit, der Unterschied ist jedoch, dass dieses Mal Prinzessin Diana allein, in einer Einheit von Image und Werk zum Symbol der Hoffnung geworden ist. Die anderen Royals spielen in diesem Bild keine Rolle mehr, Prinzessin Diana ist in der Konstruktion der *Bunte* zu diesem Zeitpunkt der Star. Die Nahaufnahme der Prinzessin, die in diesem Bericht zweimal ganzseitig veröffentlicht wird, weist nicht mehr auf die Person Diana, ihr optimistischer Blick, ihre Jugend und Schönheit verdichten sich in der *Bunte* zu einem Zeichen der Hoffnung, in dem die Leser erkennen sollen, dass es einen Ausweg aus wirtschaftlich unsicheren Zeiten gibt. Solche ganzseitig oder über zwei Seiten abgebildete Nahaufnahmen der lächelnden Prinzessin kennzeichnen die Ikonografie dieser ersten Star-Phase (vgl. 14, 1983, 16f; 13, 1984, 16; 20, 1984, Titel; 51, 1984, Titel; 44, 1985, 17).

Mit ihrem Fleiß und ihrer Leistungsbereitschaft wird Prinzessin Diana in der *Bunte* 1985 zu einem Symbol der konservativen Wende in Deutschland. Von der *Bunte*-Redaktion wird sie – neben Boris Becker – zum Leitbild ihrer Zeit erhoben: „Prinzessin Diana und Tennis-As Boris Becker haben eines gemeinsam: Es macht Freude, sie zu beobachten und über sie zu berichten“ (41, 1985, 3). Der Tennis-Profi steht in der *Bunte* in dieser Zeit „für die Abkehr von Grundsätzen, die eine

weinerliche Generation geprägt hat, der alles zuviel war: Anstrengung, Fleiß, Ehrgeiz. Und der eines verdächtig war: Erfolg“ (ebd.). Wie Becker steht auch Prinzessin Diana in den Achtziger Jahren in der *Bunte* für den Teil der Gesellschaft, die wie die konservative Regierung Kohl und die aufstrebenden Yuppies wieder ihre Leistung und vor allem ihre Karriere im Blick haben: „Praktisch über Nacht sind sie [Diana und Boris Becker, d.V.] in den Blickpunkt der Öffentlichkeit gerückt, sehr jung, sehr schnell. Es hat sie beide nicht aus der Bahn geworfen. Sie haben Sicherheit gewonnen, Konturen, Ausstrahlungskraft“ (ebd.). Prinzessin Diana sei dennoch erfolgreich in ihrer Prinzessinnenrolle und sie arbeite viel, was sich an ihren zahlreichen Auslandsreisen zeige. In diesem Bericht ist Prinzessin Diana nicht nur Symbol eines gesellschaftlichen Diskurses, ihr Verhalten wird dem Leser auch zur Orientierung ans Herz gelegt. Am Beispiel der beiden Stars werden die Vorteile des Leistungswillens schmackhaft gemacht, frei nach dem Kohl-Slogan: Leistung lohnt sich wieder. Als Höhepunkt ihres internationalen Erfolgs wird in der *Bunte* der Besuch in den USA dargestellt (47, 1985, 16ff). Auf dem Titel wurde Prinzessin Dianas Gesicht in die Freiheitsstatue montiert, so dass es als Triumphbild erscheint. Auch der Titel des Berichts, ein Wortspiel, weist auf ihren Sieg in den USA hin: „Amerika im Di-lirium.“ (ebd.) In diesem Artikel ist die Prinzessin absoluter Mittelpunkt, Prinz Charles wird dagegen als bedeutungslose Randfigur abgewertet: „Amerika rollte den roten Teppich aus für die Besucher aus England. Und immer schritt Prinzessin Diana voran. Prinz Charles wurde während der Reise eher wie eine Begleiterscheinung betrachtet“ (ebd., 18). Eines der Fotos zeigt das Paar bei der Begrüßung durch die Reagans vor dem weißen Haus: Prinzessin Diana reicht dem amerikanischen Präsidenten bereits mit einer anmutigen Bewegung die Hand, während der Prinz noch die Treppen emporsteigt. Die Prinzessin wird in dieser Phase auch zum Star, weil sie sich nicht an die traditionelle Rollenvorgabe hält, hinter Prinz Charles aufzutreten. Ihr Triumphzug scheint in dieser Phase kaum aufzuhalten zu sein und gerade die Brüche mit Tradition und Protokoll tragen zu ihrem Erfolg bei, so dass sie in der *Bunte* als Hoffnungsträgerin des britischen Königshauses gehandelt wird: „Es hat mit Prinzessin Diana eine Botschafterin des guten Willens, die weltweit ihresgleichen sucht. Sie zeigt Flagge, sie gewinnt Sympathien“ (44, 1985, 3).

Ende der Achtziger Jahre erfolgt jedoch die Wende: In Prinzessin Dianas steif und unglücklich wirkenden Auftritten scheint für die *Bunte* auch der Preis ihrer steilen Karriere sichtbar zu werden. Ein Foto von einem Auftritt in Oman, bei dem sie in einem weißen kostbaren Abendkleid, mit Diadem und glitzernden Ohrringen mit eher verkniffenem Gesicht schweigend neben einem Scheich sitzt, wird als Zeichen interpretiert, dass Prinzessin Diana ihre Rolle nicht mehr mit Erfolg erfüllen würde: „Szene einer Reise durch den Orient: Die Prinzessin ist ermüdet. Da werden Konversationen (...) leicht zur Qual. An Di strahlen nur noch die Diamanten“ (ebd., 16f). Das Ende des Stars Prinzessin Diana kennzeichnet auch das Ende einer Zeitgeist-Epoche. In einem Bericht über die Kritik der britischen Öffentlichkeit an Prinzessin Diana sowie ihrer Schwägerin Fergie, distanziert sich die *Bunte* von der bisherigen Bedeutung der Prinzessin: „Die Prinzessin verkörperte die Träume von einer heilen Welt – einer Märchenwelt.“ (31, 1987, 26) Dass

Prinzessin Diana Ende der Achtziger Jahre kein Star mehr ist, liegt zum einen an ihren fehlenden Leistungen, offenbart jedoch auch einen sich anbahnenden Wertewechsel, dessen Richtung in diesem Artikel nur erahnt werden kann. Das bedingungslose Erfüllen einer traditionellen Rolle gehört jedoch nicht mehr dazu: „Aber vieles, das britische Gazetten in diesen Wochen schreiben, ist unbewiesener Tratsch, sind Boshaftigkeiten und Fehlinformationen. Kleine Rache einer Öffentlichkeit, die enttäuscht wurde von zwei Mädchen, die nicht auf ihrem Podest bleiben wollten“ (ebd.).

2.1.2. Prinzessin Diana als Ausdruck von Individualität und Selbstverwirklichung

In der *Bunte* wird Prinzessin Diana durch das *BBC*-Interview wieder als kulturelles Symbol interessant. In dieser Zeit verkörpert sie allerdings ganz andere Werte und Diskurse als in den Achtziger Jahren, so dass es sich hier streng genommen um einen neuen Star handelt, der nun zentrale Diskurse des sich veränderten Zeitgeistes der 90er Jahre zum Ausdruck bringt. Im Interview offenbart die Prinzessin ihre Leidensgeschichte als Gefangene des Königshauses einem internationalen Massenpublikum und kritisiert auf diese Weise die Vorbildfunktion des britischen Königshauses öffentlich. Ihre Eröffnungen legen die Frage nahe, inwiefern eine Familie Vorbild sein könne, die niemals auch nur einen Hauch von Verständnis und Mitgefühl für die Probleme der Prinzessin zeigte, die sie laut eigener Aussage in eine Anstalt einliefern wollten, weil sie in der Öffentlichkeit weinte und Selbstmordversuche unternahm. Zudem fordert Prinzessin Diana bei ihrem TV-Auftritt eine neue, volksnahe Form der Monarchie, eine, „die mehr Kontakt zum Volk hat, nicht unbedingt durch Fahrrad fahren und ähnliches, sondern durch tieferes Verständnis“ (48, 1995, 19). Auch diese Aussage kann als Kritik an der Form der Monarchie gelesen werden, die die Queen repräsentiert, indem sie ihre distanzierte Art mit fehlendem Verständnis und Herzlosigkeit gleichsetzt, während sie sich selbst als ‚Königin der Herzen‘ darstellt: „Ich möchte Königin im Herzen der Menschen sein. Ich sehe mich nicht als Königin des Landes“ (ebd.). Diese Aussage weist auf ihre Beliebtheit bei der britischen Bevölkerung, ihre Profilierung im Bereich der Wohltätigkeit und ihre Karriere als Volksprinzessin hin, die ihren Wunsch, eine Königin der Herzen zu sein, als logische Folgerung ihrer Lebensgeschichte erscheinen lässt. Schließlich macht Prinzessin Diana mit diesem Interview klar, dass sie sich nicht einfach verbannen lässt, wie alle anderen in Ungnade gefallenen Mitglieder des britischen Königshauses. Sie kämpft um ihre Rolle als Botschafterin des Landes und der Monarchie. Das ist neu in der Geschichte des britischen Königshauses, denn nie zuvor hatte sich ein Royal so offen gegen die Institution gewehrt – ob Edward VIII. oder Prinzessin Margaret, ob ‚Crawfie‘ oder Peter Townsend, bisher hatten sich letztendlich alle in ihr Schicksal gefügt.

Durch dieses Interview wird Prinzessin Diana in der *Bunte* wieder als Star präsentiert, denn ihr Auftritt, bei dem sie die Royals mit ihrer eigenen Mediengeschichte als Gefangene, d.h. mit ihrem Image, bekämpft, wird als ihre Leistung angesehen. Image und Werk bilden eine Einheit und als solche wird Diana in der übertriebenen und ironischen Art der *Bunte* als Idol präsentiert: Wie ein

Phoenix habe sich Diana nach ihrem unaufhaltsamen Abstieg wieder emporgehoben. „Wer an die Bibel glaubt, kennt das aus der Passion Christi: Bevor er zum Himmel aufsteigen durfte, musste er hinabsteigen (...) in die Unterwelt. Dann erst war er frei von allem“ (ebd., 28). Auf diese Weise wird sie als Vorbild präsentiert und gleichzeitig wird dies auch wieder zurückgenommen und untergraben: zu überzogen und abgehoben sind die Vergleiche, mit denen die Prinzessin gelobt wird, denn sie wird in diesem Bericht auch noch mit dem altägyptischen Gott Osiris verglichen. Zudem wird angedeutet, dass sie nur die Rolle der starken Siegerin spiele, die wisse, „was zur Rolle der sanften Siegerin gehört“ (ebd.). In dieser Ambivalenz wird Prinzessin Diana in der Darstellung der *Bunte* wieder als eine starke Frau präsentiert, und es ist eine neue Stärke, die sie repräsentiert. Es ist nicht mehr der bedingungslose Leistungswillen einer perfekten Karrierefrau den sie darstellt, sondern eine Frau, die ihre Stärke darin beweist, „dass sie ihre Schwächen zugibt.“ (ebd.) Prinzessin Diana wird damit zum Leitbild der Neunziger Jahre erklärt: gefragt ist jetzt eine individuellere Form von Stärke, eine die eigene Schwäche erfolgreich integriert. Prinzessin Diana wird für die *Bunte* zu einer Symbolfigur der Neunziger, wie Jackie O. es in den Sechzigern war:

„Die Diskussionsgläubigkeit der 90er, in denen das Heil im Aussprechen gesehen und rückhaltlose Offenheit zum Fetisch wurde, machte es Lady Di möglich, über ihre sexuellen Probleme mit Charles vor laufenden Kameras zu sprechen. (...) Was die beiden [Jackie und Diana, d. V.] zu dem gemacht hat, was sie sind und bleiben werden, sind nicht nur ihre Stärken, sondern auch und vor allem ihre Schwächen. Nicht ihre Siege, sondern auch ihr Scheitern.“ (22, 1996, 42)

War Prinzessin Diana in den Achtziger Jahren ein Symbol der Harmonie, der Leistungsbereitschaft und des Einpassens in die Anforderungen gesellschaftlicher Rollen, so wird sie nun zur Symbolfigur der gegensätzlichen Entwicklung zu mehr Individualität und zur Selbstverwirklichung. Prinzessin Dianas Image wird damit widersprüchlicher und konfliktreicher, sie wird erneut zum Symbol eines Werteumbruchs, der sich in den Neunziger Jahren vollzieht, ein Diskurs, der in der *Bunte* einen zentralen Stellenwert einnimmt: Sollen für das Erfüllen sozialer Rollen individuelle Bedürfnisse geopfert oder sollen im Gegenteil, Individualität und Selbstverwirklichung höher bewertet werden? Explizit wird diese Diskussion in einem Bericht um eine Veränderung der Monarchie geführt, der in der *Bunte* unter dem Titel „Neue Werte gegen alte Werte“ (2, 1996, 12ff) erscheint. Auf der Aufmacherseite wird das Foto der sportlichen Diana, die mit ihren Rollschuhen im Kensington-Park unterwegs ist, als ein Symbol neuer Werte interpretiert (Abb.28). Ein offizielles Herrscherbild vom Tag der Krönung, bei dem die Queen mit St. Edwards-Krone, Zepter und Hermelin-Mantel abgebildet ist, wird in dieser Präsentation dagegen als Symbol der alten Werte gedeutet. Die volksnahe Prinzessin, die auf allen Prunk verzichtet, um sich einem populären Sport zu widmen, wird gegen die Queen als Hüterin der Tradition ausgespielt, die auf ihrem Thron distanziert und würdevoll die Magie der Institution Monarchie hochhält. Auf der

Abb. 28 / *Bunte* 2, 1996, 12f

mit freundlicher Genehmigung des Burda-Verlags, München

nächsten Doppelseite wird weiter nach diesem Prinzip verfahren, die „neue Queen ohne Krone“ (ebd., 14) wird gezeigt, wie sie bei einem Glamour-Termin im kleinen Schwarzen elegant aus ihrer Limousine steigt, die „Queen mit Krone“ (ebd., 15) wird dagegen in einer goldbesetzten, prächtigen Kutsche präsentiert, wie sie mit leicht verkniffenem Gesicht und behandschuhter Hand ihrem Volk aus der Distanz zuwinkt. Auch hier verkörpert Prinzessin Diana die moderne und glamouröse Form der Monarchie, deren Repräsentantin modisch gekleidet zu einer Filmpremiere erscheint, bei der sie die Aufmerksamkeit der Presse auf sich zieht, so dass sie laut *Bunte* auf Reisen einen Jumbo brauche, weil „mindestens 300 Journalisten mitfliegen wollen“ (ebd., 14). Diana steht als Queen ohne Krone für die individuelle Lösung: Sie unterwirft sich nicht den Traditionen, sondern formt die Rolle gemäß ihrer Persönlichkeit um, aber auch gemäß der herrschenden Moden und des Zeitgeistes. Die Queen repräsentiere dagegen die institutionelle Lösung, bei der sich die Persönlichkeit bedingungslos den Vorgaben der Traditionen und den unveränderlichen Konventionen der Rolle unterwerfe. Auch wenn in diesem Artikel nicht eindeutig Stellung bezogen wird, so gerät das Festhalten des Königshauses am obersten Credo, der Pflicht der Rolle alles zu unterwerfen, in die Kritik: „Als Königin hat die Queen keinen Fehler gemacht. Aber wie viele Fehler als Mutter?“ (ebd., 19) Mit einem Foto von Prinz Charles mit den Insignien seiner Prinzenrolle ausgestattet, werden diese Fehler aufgefächert: „Der Prince of Wales ist 47. Er wurde von seinen Eltern auf König gedrillt. (...) Liegen in der Erziehung Charles' die Wurzeln der Katastrophe von heute?“ (ebd., 18) Ein Bild der Kronjuwelen, „Insignien der glanzvollsten

Monarchie auf Erden“ (ebd.) wirken wie eine stumme Frage, ob sie diese Opfer Wert sind – beispielsweise, dass Menschenleben am Erhalt der Institution Monarchie zerbrechen.

Prinzessin Dianas zweite Star-Phase ist in der *Bunte* jedoch nur von kurzer Dauer, denn ihre Auftritte für Wohltätigkeitsorganisationen werden nicht als Leistungen beurteilt, sondern als narzisstische PR-Aktionen verspottet. Dass Diana vor laufender Kamera an einer Herzoperation teilnimmt, wird in der *Bunte* zum Zeichen, dass sie nach ihrem erfolgreichen Interview vor nichts zurückschrecken würde, wenn es darum gehe, die Aufmerksamkeit der Medien auf sich zu lenken: „Sie wollte unbedingt mal wieder ins Fernsehen und dabei möglichst als Mutter Teresa dastehen. Da traf es sich gut, dass sie die internationale Benefiz-Organisation ‚Chain of Hope‘ unterstützt, die todkranken Kindern aus der Dritten Welt lebensrettende Operationen kostenlos ermöglicht“ (19, 1996, 106).¹³⁴ Prinzessin Dianas Wohltätigkeit wird in der *Bunte* auch deshalb angezweifelt, weil jetzt der offizielle Auftrag einer institutionellen Rolle fehlt, so dass die Auftritte vor allem als Selbstdarstellungen der Prinzessin gelesen werden, die sich ins Rampenlicht stellen will. Auch ihr Einsatz für ein Verbot von Landminen im Auftrag des internationalen Roten Kreuzes in Angola wird nicht ernst genommen und die Versteigerung ihrer Abendroben wird vor allem als PR-Aktion gelesen, mit der sie die Royals nach wie vor bekämpfe: „Es gab nicht eine einzige Notwendigkeit, ihre abgelegte Garderobe zu versteigern. Sie braucht das Geld nicht, hätte die Alt-Couture still spenden können – aber Diana wollte die Schlagzeilen und Magazin-Titel. Wollte beweisen, dass sie selbst mit dem ‚Verkauf‘ abgelegter Klamotten (...) mehr Aufsehen erregt, als Camilla Parker-Bowles (...) je mit dem Ankauf von Neu-Kleidern.“ (31, 1997, 96f)

2.1.3. Superstar Prinzessin Diana – Königin der Herzen, Ikone des Glamours und Sinnbild der Selbstverwirklichung

Die Wende bringt der plötzliche Unfalltod der Prinzessin, im Nachruf werden die bisher verspotteten Auftritte der Prinzessin als ‚Königin der Herzen‘ als Leistungen anerkannt; posthum wird Prinzessin Diana damit in der *Bunte* als Star präsentiert. In einer Rubrik unter dem Titel „Sie war schon zu Lebzeiten unsterblich. Als ‚Königin der Herzen‘“ (37, 1992, 22f) wird ihre Arbeit für Wohltätigkeitsorganisationen zusammengefasst und mit Lobeshymnen von Bill Clinton, Mutter Teresa, Roman Herzog bezeugt. Erst jetzt, durch den schicksalhaften Tod sowie die Anteilnahme der Prominenz beglaubigt, werden die Fotos von ihren Auftritten für das Rote Kreuz oder der Besuch bei Mutter Teresa zu Symbolen ihrer Wohltätigkeit umgedeutet: Prinzessin Diana ganz in Weiß an der Hand von Mutter Teresa, das Foto aus Pakistan, bei dem sie mit geschlossenen Augen einen krebskranken schwarzen Jungen im Arm hält.¹³⁵ Zwar wird auch in diesem Kontext darauf Bezug genommen, dass Diana Publicity liebte, doch die Ernsthaftigkeit ihrer Absichten wird nun

¹³⁴Vgl. Kapitel VII., Abb., S. 269.

¹³⁵Vgl. Kapitel VII., Abb., S. 269.

dadurch bewiesen, dass behauptet wird, in Hospitäler, Obdachlosenheime, zu sterbenden Aids-Kranken sei sie zumeist allein gegangen (ebd.). Durch den Tod verbindet sich ihr Image und ihr Werk, ihre Leidensgeschichte sowie ihre Arbeit im Dienste der Wohltätigkeit wieder zu einer untrennbaren Einheit:

„Seit Diana Kummer am eigenen Leib erfahren hatte, mit Bulimie, Depressionen, Selbstmordversuchen und Einsamkeit in kritischen Momenten, hatte sie Benefiz zu ihrer Biographie gemacht – und sich nie darum gekümmert, dass sie dabei politisch aneckte, weil Royals schön, nett und stumm sein sollen.“ (ebd.)

Die ganzseitig abgebildeten Nahaufnahmen, die den Artikel auf dem Titel sowie auf der Aufmacherseite illustrieren zeigen eine lächelnde Prinzessin, ein Lächeln und ein Blick, die mittlerweile als unverwechselbar und typisch gelten, der Star Prinzessin Diana wie er nach dem Tod präsentiert wird, ist zum festen Bild geronnen: Ihr Lächeln ist ein Zeichen ihrer gelungenen Befreiung und Selbstfindung, es ist ein Zeichen ihrer Wohltätigkeit und Symbol der Schönheit der meistfotografierten Frau der Welt. Mit der Titelschlagzeile werden sämtliche Phasen der Unbeliebtheit und auch der Spott weggewischt, mit dem die *Bunte* der Prinzessin zuvor begegnet ist: „Diana: Die Welt hat sie geliebt“ (ebd., Titel). In dieser und ähnlichen Nahaufnahmen der lächelnden Prinzessin wird sie zum Zeitpunkt des Todes in der *Bunte* gleichzeitig zu einer Ikone der Wohltätigkeit sowie zu einer Ikone des Glamours und sie wird in der Zeitschrift auf mehrere aktuelle gesellschaftliche Diskurse bezogen. In dieser Widersprüchlichkeit wird sie wieder zu einem Star – und es handelt sich dabei um den Höhepunkt ihrer Star-Karriere in der *Bunte*.

In der Ausgabe zum Tod der Prinzessin wird auch die Diskussion ‚neue gegen alte Werte‘ in der *Bunte* weitergeführt und entschieden. Dass Prinzessin Diana auf Forderung der Briten ein Staatsbegräbnis erhält, wird als ihr größter Triumph bewertet. Ihr Sieg ist das Blumenmeer vor dem Kensington-Palast und vor dem Buckingham-Palast, es sind die Millionen Menschen, die sich in London in die Kondolenzbücher eintragen, die weinend am Palast stehen, darunter, wie die *Bunte* bemerkt, auch viele Jugendliche, eine für die Monarchie problematische Zielgruppe. Ihr Triumph ist, dass die Menschen von der Queen Trauer einfordern und ein Staatsbegräbnis, das der Ex-Prinzessin laut Protokoll nicht mehr zusteht und sich die Queen diesen Forderungen beugen muss. Auf der linken Heftseite wird ein Foto der Königin gezeigt, die vor einer Absperrung steht, dahinter das trauernde Volk. Das Foto vermittelt Distanz und Spannung zwischen der ungewöhnlich unsicher wirkenden Queen und den Menschen, die die Königin kritisch und gleichgültig anblicken. Die Unterschrift zu diesem Foto nimmt diese Stimmung auf: „Die Queen und das Volk: Zwischen ihnen eine Barriere – auch gefühlsmäßig. Vorwurf an die Queen: zu wenig Anteilnahme am tragischen Tod ihrer Ex-Schwiegertochter“ (ebd.). Das rechte Foto zeigt die britische Fahne, die halbmast auf dem Dach des Buckingham-Palastes gesetzt wurde. Sie wird zu einem Zeichen für Prinzessin Dianas Sieg: „Diana war stärker als die Queen. Zum ersten Mal in der Geschichte halbmast auf Buckingham“ (38, 1997, 15). Mit dieser Präsentation wird in der *Bunte* behauptet, dass die Menschen sich für Prinzessin Diana und damit für die individuelle Lösung

entschieden hätten, weil sie von der Queen fordern, die Regeln des königlichen Protokolls zu verletzen. Dianas Leistungen sollen geehrt werden, nicht ein Titel, eine Rolle und ein starres Protokoll, das nur noch dem Selbstzweck dient und seine Bedeutung verloren habe. Dianas Rebellion gegen die alten Werte der Monarchie wird in der Ausgabe zum Tod der Prinzessin als Leistung anerkannt. Sie wird dadurch zu einem Symbol dafür, dass am Ende der 90er Jahre Individualität höher bewertet wird als Tradition. Nicht die Individuen müssen den Rollenvorgaben entsprechen, im Gegenteil, die Rollen müssen flexibel sein und sich den individuellen Bedürfnissen und historischen Wandlungen anpassen. Prinzessin Dianas Leistungen werden zum Zeitpunkt des Todes in Bezug auf die Traditionen der konstitutionellen Monarchie gelesen. In der Konstruktion der *Bunte* beweisen die Reaktionen der Menschen, wie sehr sich die Institution vom Volk entfernt habe. Prinzessin Dianas Einfluss führe nach *Bunte* unweigerlich zu einer Veränderung der Monarchie:

„Chaos regiert im britischen Königreich, der Tod Dianas, die offiziell gar keine Royal mehr war, hat die Monarchie in ihre bisher tiefste Krise gestürzt. Das Volk erhebt sich gegen die Königin. (...) Die Queen musste eine Trauerrede im Fernsehen halten, auf Buckingham halbmast flaggen und einer Feierlichkeit zustimmen, die jedes Staatsbegräbnis in den Schatten stellte. Sie senkte sogar das Haupt, als die Lafette mit dem Sarg am Palast vorbeifuhr.“ (39, 1997, 28)

Ganz gleich wie nachhaltig diese Änderungen sind, aber im Moment ihres Todes symbolisiert der Star Prinzessin Diana die Notwendigkeit, die Monarchie zu verändern: Die Royals müssen sich modernisieren, um wieder Repräsentanten der Gesellschaft und ihrer Werte sowie moralische Vorbilder zu werden.

2.2. Dianas Leistungen im Fokus des Idealbildes der wohlthätigen Prinzessin – *Neue Post*

2.2.1. Prinzessin Diana als Symbol von Aufopferung und Nächstenliebe

Die *Neue Post* beurteilt Prinzessin Dianas Leistungen nach anderen Kriterien als die *Bunte*. In dieser Zeitschrift gelten die Auftritte vor dem Volk, beim Bad in der Menge, beim Besuch von Krankenhäusern, Waisenhäusern und anderen sozialen Einrichtungen als wichtigste Aufgaben der Prinzessin. Bedeutend für die Beurteilung ihrer Auftritte ist zudem die Demonstration von Volksnähe, bevorzugt beim ‚Bad in der Menge‘. Lady Dianas Eignung für die Rolle einer Prinzessin und zukünftigen Königin wird von Beginn an bestätigt. Schon die ersten Auftritte als Braut des Thronfolgers in Broadlands und in Tetbury, einer Stadt in der Nähe des zukünftigen Landsitzes Highgrove, werden als „Triumphzug“ (24, 1981, 3) der angehenden Prinzessin bewertet. Zu Symbolen der spezifischen Volksnähe, die Prinzessin Dianas Repräsentationsstil nach *Neue Post* auszeichnen, werden in der *Neuen Post* die Fotos dieser ersten Auftritte: Diana ist zu sehen, wie sie strahlend die Hände der Menschen an der Absperrung schüttelt oder sich angeregt mit einer Rentnerin unterhält (21, 1981, 3; 24, 1981, 3). Sie schüttelt Hände ohne Handschuhe (die Queen trägt bei ähnlichen Auftritten immer weiße Handschuhe) und ist sich auch nicht zu schade,

vor einem Mädchen in die Knie zu gehen, um sich besser mit ihm unterhalten zu können.¹³⁶ In der *Neuen Post* entspricht sie auf diese Weise dem Idealbild einer volksnahen Prinzessin, das sich bei näherer Betrachtung von dem Ideal der *Bunte* unterscheidet. Eine Reise nach Wales im Jahr 1981, drei Monate nach der Hochzeit, zeigt dies sehr deutlich. Berichtet wird, dass Prinzessin Diana selbst vor Gefahren nicht zurückschrecken würde, um den Menschen nahe zu sein: „Trotz mehrmaliger Bombendrohungen schien die junge Frau keine Angst zu kennen. Zum Entsetzen der zahlreichen Sicherheitsbeamten ging sie furchtlos in die Menge, schüttelte Hunderte von Händen und hatte für jung und alt ein freundliches Wort“ (46, 1981, 3). Als sie trotz Regen und Kälte weiter ihre Aufgaben ausführt, wird dies in der *Neuen Post* als Leistung bewertet: „Prinzessin Diana war schon nach kurzer Zeit durchnässt. Aber sie lächelte. Und mit diesem Lächeln erwärmte sie die Herzen von Zehntausenden“ (ebd.). Damit entspricht Prinzessin Diana dem Idealbild der *Neuen Post* in dieser Zeit, dem einer sich für ihr Volk aufopfernden Prinzessin, denn bei ihren Auftritten wird nach Ansicht der Zeitschrift erkennbar, dass ihr die Nähe zum Volk wichtiger sei als ihre eigene Sicherheit oder ihre eigenen Bedürfnisse. Sie erfüllt trotz des schlechten Wetters ihre Pflichten – und mehr als das, denn sie lächelt auch noch dabei und spendet auf diese Weise anderen Trost. Prinzessin Dianas Verhalten kann sowohl als Ausdruck der Rolle, als auch als Ausdruck ihres Charakters gelesen werden. In dieser Einheit von Image und Werk wird Diana in der *Neuen Post* zu einem Symbol der Nächstenliebe und als solche zu einem Star. In dieser Zeitschrift sind Kriterien wie Schönheit und Liebe, Bilder von Diana und Charles als glückliches Ehepaar ebenfalls wichtige Kriterien zur Beurteilung der Prinzessin, doch die Auftritte vor der Bevölkerung sowie das Erfüllen ihrer alltäglichen Repräsentationspflichten sind viel wichtiger als in der *Bunte*. Diana als leidende, sich für ihr Volk aufopfernde und sich in Lebensgefahr begebende Prinzessin, die dabei dennoch tapfer lächelt entspricht dem Idealbild der *Neuen Post* in den Achtziger Jahren. Wie in der *Bunte* ist auch dieses Bild charakterisiert durch einen hohen Leistungswillen, der keine Rücksicht auf persönliche Bedürfnisse nimmt, sondern alles den Anforderungen der Rolle, den äußeren Pflichten unterordnet. Prinzessin Diana ist zwar in der *Neuen Post* eine andere Starfigur, doch der gemeinsame historische Kontext, auf den die Figur als kulturelles Symbol und Sinnbild bezogen wird, wirkt in diesem Aspekt vereinheitlichend.

Anders als in der *Bunte* führt die in den Auftritten des Paares immer offener zutage tretende Ehekrise nicht zu einem Popularitätsverlust, denn Diana entspricht auch weiterhin dem Bild der fleißigen, sich aufopfernden Prinzessin, weil sie sich auch alleine für Kinder und Kranke engagiert. In der *Neuen Post* wird beispielsweise darüber berichtet, dass die Prinzessin mit benachteiligten Kindern ein Schiff und ein Kinderhospital einweiht. Die Fotos zeigen sie im intensiven Gespräch mit behinderten und kranken Kindern, sie spielt mit ihnen und verteilt Geschenke (vgl. 20, 1987, 3 und 51, 1987, 3) Das Gleiche gilt auch hinsichtlich des Familienlebens: Ein fürsorglicher und engagierter Vater gehört nicht zum Idealbild der *Neuen Post*, wichtig ist, dass Diana selbst sich

¹³⁶Vgl. Kapitel VII., Abb., S. 254.

aufopfernd um ihre Söhne kümmert, obwohl sie unter der anhaltenden Ehekrise leidet. So wird beispielsweise darüber berichtet, wie Prinzessin Diana den Besuch eines Polospiels von Prinz Charles dazu genutzt habe, ihren Kindern ein glückliches Familienleben vorzutäuschen (21, 1987, 5). Als Grundsatz der Beurteilung von Dianas Leistungen gilt in der *Neuen Post*, dass, je größer ihr Leid erscheint, umso höher Dianas Engagement bewertet wird und umso wertvoller ihr Lächeln bei ihren Repräsentationsterminen erscheint. Auf diese Art wird der Besuch einer Lepra-Station in Indien beurteilt, bei dem sich Prinzessin Diana zu den Kranken setzt und mit ihrer Fürsorge zeigt, „dass man vor Leprakranken keine Angst haben muss. Selbst ein Arzt meinte schließlich mit Tränen in den Augen, Diana habe unendlich viel für die Kranken getan“ (46, 1989, 4). In der *Neuen Post* wird damit gezeigt, dass die Prinzessin ihre eigenen Sorgen vergisst, wenn es darum geht, sich um Arme und Kranke zu kümmern. Auf diese Weise hat Prinzessin Dianas Verhalten Vorbildcharakter. Im Bericht zum zehnjährigen Jubiläum werden ihre Leistungen in der *Neuen Post* überschwänglich gefeiert:

„Ohne Diana wäre die britische Monarchenfamilie ‚verloren‘. Wo sie auftaucht, verbreitet sie Glanz und Freude, Kranken gibt sie mit ihrer Anteilnahme neue Kraft, persönliche Begegnungen mit ihr bleiben unvergessen. Die Prinzessin (...) ist das beliebteste Mitglied des englischen Königshauses. Sie beherrscht ihre Aufgaben perfekt und wirkt mit graziler Anmut schon jetzt oft königlicher als die Queen.“ (2, 1990, 3)

Dass Prinzessin Diana, wie das Fazit des Artikels lautet, ihre Jugend der Pflicht geopfert habe und ihr Leben der Krone, erscheint zwar bezogen auf ihre Lebensgeschichte als eine traurige, Mitleid erregende Situation. Bezogen auf ihre Prinzessinnenrolle bedeutet es, dass sie das Idealbild von einer Prinzessin in der *Neuen Post* perfekt erfüllt.

In der *Neuen Post* stellt Andrew Mortons Enthüllungsbuch *Diana – ihre wahre Geschichte* den Wendepunkt dar (26, 1992, 3ff). Zuerst passt es in das Muster der sich aufopfernden Prinzessin, denn Prinzessin Diana besucht auch nach ihrem öffentlichen Tränenausbruch ein Gefängniskrankenhaus. Die Perspektive auf ihre Leistungen verändert sich, als sich die Gerüchte verdichten, die Prinzessin habe selbst an dem Buch mitgearbeitet. Auf diese Weise wird es als Racheakt der Prinzessin interpretiert, die sich geschickt der Medien bediene, um mit ihrem Mann abzurechnen. Dass sie zuerst abgestritten hatte, am Enthüllungsbuch mitgearbeitet zu haben, führt dazu, dass ihr Verhalten ab jetzt zumeist auch als das einer Lügnerin und Intrigantin bewertet wird. Selbst ihre Auftritte bei Kranken und Kindern sind in der *Neuen Post* nun nicht mehr nur Zeichen ihrer Wohltätigkeit und Menschlichkeit, sondern werden auch als Demonstrationen gelesen, mit denen die Prinzessin im Kampf um Macht und die Sympathien der Öffentlichkeit gegen Charles Punkte sammeln will. Prinzessin Diana ist deshalb kein Symbol der Nächstenliebe mehr, sondern wird in der *Neuen Post* zu einem abschreckenden Beispiel für Eigennutz, Unehrlichkeit und Geltungssucht.

2.2.2. Prinzessin Diana als moderne Ikone der Barmherzigkeit

Das *BBC*-Interview stellt in der *Neuen Post* erst dann den Wendepunkt dar, als deutlich wird, dass Prinzessin Diana den Titel einer offiziellen königlichen Botschafterin nicht nur fordert, sondern mit einer Reise nach Argentinien auch in die Tat umsetzt (49, 1995, 3f). Mit den Fotos von dieser Reise kann wieder die in dieser Zeitschrift beliebte Repräsentantin Diana dargestellt werden, so dass der Argentinien-Besuch als großer Erfolg und Leistung der Prinzessin gewertet wird:

„In Argentinien verglich man Prinz Charles' Noch-Ehefrau sogar mit der eigenen Volksheldin Evita Pèron. Wie einst Evita besuchte sie dann auch Kliniken, tröstete kranke Kinder und alte Menschen. Ihre Sache als ‚Botschafterin des Herzens‘ machte sie so perfekt, dass Argentinien's Präsident Carlos Menem ins Schwärmen geriet.“ (ebd., 3)

Bei diesem Auftritt entspricht Prinzessin Diana wieder der Idealvorstellung einer wohlthätigen, sich für ihr Volk aufopfernden Prinzessin, das durch weitere Reisen nach Pakistan bestätigt wird. Voraussetzung ist dabei, dass Prinzessin Dianas Auftritte nach dem Interview nicht mehr nur als Selbstdarstellungen gewertet werden. Auch wenn die Rolle ‚Königin der Herzen‘ eine selbst erfundene und keine institutionelle ist, bietet sie dennoch durch die Abgrenzung zum britischen Königshaus sowie durch ihre Verankerung in Dianas Repräsentationsstil als Prinzessin von Wales einen Rahmen, in dem ihre Auftritte in der *Neuen Post* als Rollendarstellungen beurteilt werden können. Am Ziel, ‚Herzensbotschafterin für England zu sein‘ zu sein, werden ihre Auftritte fortan gemessen. Aber es wird deutlich, dass Prinzessin Diana in dieser Phase eine neue Art der Wohltätigkeit symbolisiert. Anders als in den Achtziger Jahren ist es nicht mehr notwendig, dass sie leidet und sich aufopfert um dem Idealbild der *Neuen Post* zu entsprechen, denn sie wird als erfolgreiche, selbstständige und unabhängige Geschäftsfrau, als internationaler Star zu einer Neuauflage der Ikone der Nächstenliebe.

Prinzessin Dianas Wohltätigkeit wird in der *Neuen Post* durch Erfolge in den USA bezeugt, sie hält in Washington eine Rede über Krebs und wird zum Frühstück zu Hillary Clinton ins Weiße Haus eingeladen: „Wie ein Star wurde Prinzessin Diana auf der Wohltätigkeitsveranstaltung gefeiert und sie genoss ihren Triumphzug durch Washington“ (ebd., 3). Diese Anerkennung verleihen Prinzessin Dianas Wohltätigkeit in dieser Zeitschrift Bedeutung, auch weil sie nicht mehr auf die Zugehörigkeit zu den Royals begründet werden können: „Obwohl sie nicht mehr zu den britischen Royals gehört, feierte Diana jetzt in Amerika wahre Triumphe“ (41, 1996, 4). Ihr Engagement gegen Landminen wird ebenfalls als Leistung bewertet und mit zahlreichen Fotos belegt: Prinzessin Diana inmitten der durch Landminen verstümmelten Kinder, mit Splitterschutzausrüstung auf einem geräumten Pfad im Minenfeld, mit einem verstümmelten Baby auf dem Arm (5, 1997, 4f). Ihre Arbeit für Wohltätigkeitsorganisationen wird in dieser Phase als äußerst erfolgreich bewertet, mehr noch als zuvor ihre Auftritte als Repräsentantin der Krone:

„Nach der Trennung von Charles hatte Diana sich ja zunächst völlig von offiziellen Pflichten zurückgezogen und auch viele ihrer Schirmherrschaften aufgegeben. Umso nachdrücklicher setzt sie sich jetzt für die ihr verbliebenen Institutionen, wie das Britische Rote Kreuz ein und nutzt dabei gleichzeitig ihre Prominenz als Mutter des

Königs von England. Diese überaus geschickte Mischung beschert der Prinzessin in Amerika Erfolgserlebnisse am laufenden Band und stärkte ihr Selbstbewusstsein enorm.“ (27, 1997, 4)

Die Berichterstattung zum Tod der Prinzessin stellt in der *Neuen Post* nicht wie in der *Bunte* ein Bruch dar, sondern ist konsequente Folge der bisherigen Bewertung von Dianas Auftritten. In dieser Zeitschrift wird ihre wohltätige Arbeit als unersetzlich bewertet: „Wer wird nun soviel Mut zeigen wie Prinzessin Diana und einem Aids-Kranken in aller Öffentlichkeit die Hand halten? Niemand weiß die Antwort“ (ebd., 9). Die Bilder der weinenden Briten, die Blumen zum Palast bringen, aber auch die Zitate von Südafrikas Präsident Mandela, Mutter Teresa und Bill Clinton werden als Zeugen der Größe ihrer Leistung herangezogen. In der Ausgabe zum Begräbnis wird ihr schließlich von der *Neuen Post* auf dem Titelblatt endgültig und eindeutig der Titel „Königin der Herzen“ verliehen (39, 1997):

„Als unvergessliche ‚Königin der Herzen‘ geht Diana in die Geschichte ein, auch wenn sie ihren Titel ‚Königliche Hoheit‘ bei ihrer Scheidung von Charles verlor. In einer Welt des Egoismus, in der allzu oft nur an persönliche Vorteile gedacht wird, lebte die Prinzessin wahre Menschlichkeit vor. Ihre Liebe gehörte den Armen, Kranken, Schwachen und Ausgestoßenen dieser Gesellschaft. Für sie setzte sich Diana mit all ihrer Kraft ein und nutzte ihre Popularität, um zu helfen.“ (ebd., 12)

In der *Neuen Post* wird Diana zum Zeitpunkt ihres Todes mit ihrer Lebensgeschichte und ihrem Werk zu einem Symbol der Menschlichkeit und Nächstenliebe. Aufgrund des Todes kann sie auch wieder als Opfer dargestellt werden. Allerdings entspricht Prinzessin Diana in der *Neuen Post* dem Idealbild der wohltätigen Prinzessin auf eine neue und zeitgenössische Weise, in dem Leid und Opfer nicht mehr die Hauptrolle spielen. Vielmehr stellt Prinzessin Diana eine Ikone der Barmherzigkeit dar, die im Kontext der 90er Jahre Bedeutung erhält: sie sei wohltätig, weil dies ihrem inneren Bedürfnissen und Gefühlen entspreche, die sich durch diese Arbeit selbst gefunden und verwirklicht habe. Auch wenn die *Neue Post* vordergründig ahistorisch wirkt (und zumeist als ahistorisch abgestempelt wird), so wird erkennbar, dass die Starfigur Prinzessin Diana wie sie in dieser Zeitschrift dargestellt wird, eine Erneuerung eines traditionellen Idealbildes darstellt, der im historischen Kontext der 90er Jahre erfolgreich ist.

2.3. Prinzessin Dianas Leistungen im politischen Fokus – *Stern*

2.3.1. Prinzessin Diana als Symbol von liberaler Erneuerung

Der *Stern* steht als politisch links orientiertes Medium der konservativen Monarchie kritisch gegenüber, so dass erst eine Prinzessin, die gegen das Königshaus erfolgreich rebelliert, dem Idealbild der Zeitschrift entspricht. Vor ihrem zehnjährigen Jubiläum ist Prinzessin Diana deshalb für den *Stern* uninteressant: Sie hat als brave Adelstochter nichts geleistet, um die privilegierte Position einer Prinzessin zu erlangen, sondern profitiert von ihrer privilegierten Herkunft. Dass sie dem Königshaus wieder zu Popularität verhilft, wird im *Stern* eher kritisiert:

„Das Volk braucht nicht nur Brot, sondern auch Spiele – nicht nur Fußball und Fernsehkrimis, sondern auch was fürs Herz. Und da bietet der britische Zirkus Krone seit dem ersten gemeinsamen Auftreten von ‚Charlie und Di‘ eine große Nummer nach der anderen.“ (ebd., 49)

Aus der kulturkritischen Perspektive des *Stern* unterstützt Prinzessin Diana damit eine Institution, die das Volk verblendet und aus mündigen Bürgern unkritische Royalisten mache: „Opium für das Volk. Jetzt gab es wieder eine neue Dosis.“ (40, 1984, 68) lautet deshalb der Kommentar zur Geburt des zweiten Sohnes Harry.

Erst zum zehnjährigen Jubiläum entspricht Prinzessin Diana dem Ideal des *Stern*: Als Leistung wird bewertet, dass sie innerhalb des britischen Königshauses menschlich geblieben sei: Sie gibt einem Aids-Infizierten die Hand, ohne dabei (wie die Queen) Handschuhe zu tragen und bittet auch noch darum, man möge sie ein paar Minuten mit dem Mann alleine lassen. Prinzessin Dianas vom Repräsentationsstil der Royals abweichenden Auftritte, ihre Lässigkeit und Unbekümmertheit, ihr Witz, ihre Schönheit und ihr Sinn für Mode verändern nach Meinung des *Stern* nicht nur die Monarchie, sondern verändern auch England:

„Diana Superstar – solche Auftritte krönen eine Karriere, die in diesen Monaten zehn Jahre alt ist. Es waren zehn Jahre, die England verändert haben. So verändert wie es keine Regierung und kein Premierminister, kein Gesetz und keine Kopfsteuer zustande gebracht haben. Ganz oben, an der Spitze des Landes, stand mit einem Mal eine ‚fashionable‘ Person, die sich selbst wie einen Popstar und England wie ein überdimensionales Harrod’s-Kaufhaus verkaufte. England ist dank Diana nicht mehr das Land der Hässlichen und der blassgesichtigen, saufenden Sommer-Hooligans, die über die Strände von Mallorca genauso herfallen wie über die Fußballstadien.“ (12, 1991, 44)

Prinzessin Dianas Handlungen werden im *Stern* bezogen auf einen politischen Kontext als Leistungen beurteilt und als liberale, sozial engagierte und moderne Prinzessin entspricht Prinzessin Diana dem Idealbild des *Stern* und sie wird zu einem Symbol, welches belegen soll, dass die liberale Erneuerung einer konservativen Institution mit sozialer Gerechtigkeit und Menschlichkeit einhergehe. Die Veröffentlichung des Enthüllungsbuchs *Diana - ihre wahre Geschichte* (1992) stellt auch im *Stern* einen Bruch in der Bewertung der Leistungen der Prinzessin dar. Dargestellt wird im *Stern* nun der Abschied von der Prinzessin, die trotz Überforderung beachtliche Leistungen errungen habe. Mit einer Fotoserie wird ihr Engagement gelobt: Sie habe sich „neben der Erziehung der Kinder vor allem um Kranke und Schwache“ (38, 1992, 40f) gekümmert und wurde nach *Stern* durch ihre „Natürlichkeit“ und ihr „soziales Engagement“ populärer als Charles. Durch ihr Scheitern wird ihre Entwicklung auch zu einem Exempel dafür, dass die erzkonservative Monarchie doch nicht zu erneuern sei.

2.3.2. PR-Strategien mit Herz

Wie in der *Bunte* stellt das *BBC*-Interview auch im *Stern* ein Wendepunkt dar. Das Foto einer selbstbewusst wirkenden Diana wird auf dem Titelblatt platziert und sie wird als „Frau des Jahres“,

als „Königin ohne Krone“ (1, 1995) gefeiert. Die Prinzessin ist zum ersten Mal nach ihrem zehnjährigen Jubiläum im *Stern* wieder ein Star: Sie kämpfe gegen die Monarchie und zeige der Öffentlichkeit erstmals sehr deutlich, „wie bitterkalt und eisenhart es in der Umgebung der Queen zugeht“ (49, 1995, 265). Kurzum: Die Institution Monarchie kann wieder als unmenschlich verurteilt werden. Die Liste der Leistungen ist jedoch zu diesem Zeitpunkt länger und vielfältiger: Diana erweist sich mit ihrem Interview für den *Stern* als PR-Profi.

„55 Minuten dauerte die Beichtsunde in der BBC. Nahezu jeder zweite erwachsene Brite und 200 Millionen Zuschauer weltweit hingen an den Lippen von Lady Di. Und waren am Ende in diesem Krieg auf ihre Seite übergelaufen.“ (ebd., 28)

Durch geschickte Öffentlichkeitsarbeit demonstrierte sie demnach ihre Macht, denn sie diktierte die Scheidungsverhandlungen und forderte eine ernst zu nehmende Rolle als Botschafterin des Landes und Mutter des Königs. Prinzessin Diana ist in der Lesart des *Stern* wieder die Karrierefrau, die nicht nur Liebe sucht, sondern auch nach gesellschaftlichem und beruflichem Erfolg strebt und in New York den „Preis der Menschlichkeit“, einen prestigeträchtigen Preis für ihre Wohltätigkeitsarbeit erhält. Ihr Auftritt an der Seite von Henry Kissinger wird im *Stern* als „Auftritt einer Königin“ (ebd., 26) bezeichnet, sie sei der „Star des Abends“ (ebd.), um den sich die anderen Stars, die Präsidenten, Journalisten und Fotografen drängen würden. Prinzessin Diana wird im *Stern* wieder zu einem Star erklärt, weil ihre öffentlichen Auftritte – das Interview und ihr Auftritt bei der Preisverleihung – als Leistungen bewertet werden. Sie kämpfe wieder für eine Erneuerung der Monarchie und versetze einer konservativen Institution einen Schlag, der im *Stern* als „der schlimmste Angriff auf das Königshaus seit 1646 Charles I. enthauptet wurde“ (ebd., 36) beurteilt wird. Prinzessin Dianas medienwirksamer Auftritt wird zum Symbol des politischen Diskurses um die Erneuerung und den Fortbestand der Monarchie und sie repräsentiert in dieser Zeit eine Erneuerung durch professionelle PR und Medienwirksamkeit:

„Vorbei die Zeiten, als dezentes Winken aus der vergoldeten Staatskutsche und eine sichere Hand bei der Moorhuhnjagd ausreichten, um das Volk von der Notwendigkeit der Monarchie zu überzeugen. Eine gute Figur vor Fernsehkamera und Fotoapparat war der Gradmesser einer modernen Monarchie. Lady Di bewies den sicheren Instinkt dafür schneller als die anderen.“ (ebd., 33)

Prinzessin Dianas Strategien der Erneuerung werden jedoch anders als im Porträt zum zehnjährigen Jubiläum ambivalent beurteilt. Zum einen erreicht sie mit ihren medienwirksamen Auftritten tatsächlich, der Monarchie und vor allem sich selbst zu Popularität zu verhelfen. Zum anderen wird diese Art der Erneuerung auch als leere Show und PR-Sucht entlarvt: Diana litte an Entzugserscheinungen, wenn kein Fotograf mehr auf sie lauern würde. Zudem werde durch ihre Enthüllungen die Magie und Würde der Monarchie auf Dauer zerstört werden. Prinzessin Dianas Interview hat in Bezug auf die Beurteilung ihrer Handlungen keine nachhaltige Wirkung, die folgenden Auftritte für Wohltätigkeitsorganisationen werden im *Stern* wie in der *Bunte* nicht als Leistungen, sondern bestenfalls als geschickte PR-Aktionen gewertet:

„Ausgestattet mit Ralph-Lauren-Bluse, Armani-Jeans und feuchten Augen im rechten

Augenblick, war sie in Sarajevo von mehr Kameras umgeben als von Minenopfern. Die wussten auch nicht so recht, was sie von der Blondine zu halten hatten. In den Zeitungen von Bosnien-Herzegovina war Diana bisher nie aufgetaucht.“ (36, 1997, 153)

Sobald niemand die Prinzessin kennen würde, offenbare sich laut *Stern* die Leere und Wirkungslosigkeit ihrer Aktionen: „Die Prinzessin machte gute Miene zum bösen Spiel. Verstümmelt bleibt am Ende die Botschaft, weshalb sie unbedingt auf den Balkan reisen wollte“ (ebd.).

2.3.3. Symbol der Menschlichkeit und PR-Expertin

Der unerwartete Tod der Prinzessin verändert die Perspektive des *Stern* auf Prinzessin Dianas Leistungen. Im Sonderbericht zu ihrem Tod wird erstmals ein Foto aus Angola gezeigt (Abb.29). Diana geht mit Splitterschutz auf einem geräumten Weg durch ein Minenfeld. Darüber wurde ein Foto gesetzt, auf dem Prinzessin Diana einem deutschen Fan ein Autogramm gibt, ein Zeichen ihrer Popularität. In der Unterschrift fehlt die Ironie, Prinzessin Dianas Engagement wird politisch ernst genommen:

„Ein deutscher Royal-Fan bittet Diana um ein Autogramm. Ihre Popularität half ihr bei humanitären Aktionen. Mit ihrer Demonstration gegen Landminen in Angola sorgte sie für politische Schlagzeilen und Unbehagen bei britischen Abgeordneten.“ (37, 1997, 16)

Auch wenn offen bleibt, welcher Art die Reaktionen waren oder ob die Aktion erfolgreich war, so wird Prinzessin Diana im Bericht zu ihrem Tod als politische Figur präsentiert, die ernsthafte Ziele verfolgte. Auf der nächsten Seite wird ganzseitig das Foto von einem Zusammentreffen Dianas mit Mutter Teresa veröffentlicht. Das Bild vermittelt nach *Stern* die Verbundenheit zweier Frauen, die auf völlig verschiedene Weise wohltätige Ziele verfolgen. Es wird zum Symbol dafür, dass Prinzessin Diana als „Botschafterin des Herzens“ verehrt wurde:

„Kampagne gegen Landminen, Einsatz für Aids-Kranke, Obdachlose, Alte – Prinzessin Diana nutzte die Öffentlichkeit, um die Aufmerksamkeit auf diejenigen zu lenken, die nicht im Scheinwerferlicht standen. Deshalb war für sie der Besuch bei Mutter Teresa einer der Höhepunkte ihres Lebens.“ (ebd., 17)

Prinzessin Diana wird im *Stern* wieder als Symbol der Menschlichkeit innerhalb einer unmoralischen Institution gedeutet. Sie habe die Royals mit ihrem Werk, ihrer Persönlichkeit und ihrem PR-Talent überflügelt:

„Weder Charles noch die Queen konnten ihr den Rang der berühmtesten Person der Welt abjagen. Die anderen hatten eben kein Geschick bei der Wahl der Frisur oder beim Schuhkauf. Und sie hatten nicht Dianas Herzenswärme im Small talk mit Mutter Teresa oder bosnischen Minenopfern. Glamour und Charisma lassen sich nicht lernen. ‚Diana war eine Prinzessin des Volkes‘ sagte Premier Tony Blair vergangenen Sonntag.“ (ebd.)

In den folgenden Ausgaben nach dem Tod kehrt der *Stern* jedoch wieder zur gewohnten Skepsis gegenüber der Prinzessin zurück. Ihre Benefiz-Auftritte werden wieder als Selbstdarstellungen

gedeutet, bei denen es Diana nur vordergründig um die Armen und Kranken gegangen sei und bei denen sie sich ‚in Wirklichkeit‘ an Charles rächen wollte. Vor allem ihre „Rolle des strahlenden Weltstars der S-Klassen-Prominenz“ (42, 1997, 62) wird in der Darstellung des *Stern* kritisiert:

„Geschickt ließ sich die neue Diana in der Show-Riege inszenieren, war Mittelpunkt hochkarätiger Galas. Jetzt war sie nicht mehr nur auf den Titelblättern der Regenbogenpresse zu finden, jetzt posierte sie mal als Model, mal als sie selbst für ‚Vogue‘ und ‚Vanity Fair‘: Hochglanzinszenierungen einer Frau, die (...) sich in ihr eigenes Abbild verliebt hatte.“ (ebd.)

Dieser egoistischen, narzisstischen Frau, die rücksichtslos ihren Weg nach oben verfolge, dabei geschickt und raffiniert die Medien manipulierte, nimmt man im *Stern* ihre Leistungen auf dem Gebiet der Wohltätigkeit nicht ab. Prinzessin Dianas medienwirksamen Barmherzigkeit wird als Ausdruck eines neuen Liberalismus gelesen, zu dem der *Stern* zu diesem Zeitpunkt jedoch noch keine eindeutige Haltung eingenommen hat. Auf der gleichen Seite wird ein Foto Tony Blairs abgebildet, eines politisch links einzuordnenden Politikers, der seine Siege laut *Stern* jedoch dubiosen PR-Methoden zu verdanken habe, der „PR-bewusst wie Diana ist“ (ebd.). Die Prinzessin wird deshalb zu einem Symbol dafür, dass die politischen Kategorien von ‚links‘ und ‚rechts‘ nicht mehr greifen, aber auch dafür, dass politischer und gesellschaftlicher Erfolg sich in der modernen Mediengesellschaft vor allem mit PR erreichen lassen – statt mit handfesten Inhalten. Auch im *Stern* zeigen sich Prinzessin Dianas Star-Qualitäten am deutlichsten zum Zeitpunkt des Todes – im *Stern* wird sie zum Symbol verschiedener gesellschaftlicher Diskurse und als ‚PR-Süchtige‘ zu einem hochverdichteten Zeichen ihrer Zeit und damit als Star präsentiert.

2.4. Der Star Prinzessin Diana als Indikator der Mentalitätsgeschichte der 80er und 90er Jahre

Prinzessin Diana wird in den Publikumszeitschriften zum Star, weil mit ihr die verschiedensten gesellschaftlichen Diskurse dargestellt und geführt werden können. Prinzessin Dianas Mediengeschichte lässt sich deshalb als Indikator für gesellschaftliche Entwicklungen der Achtziger und Neunziger Jahre nutzen. Allerdings sind die Gründe, weshalb ihre Handlungen in *Neue Post*, *Bunte* und *Stern* als Leistungen beurteilt werden unterschiedlich. In der ersten Phase ist Prinzessin Diana beispielsweise nur in der *Bunte* sowie in der *Neuen Post* ein Star. In der *Neuen Post* wird sie als Sinnbild der Nächstenliebe und Harmonie dargestellt, in der Konstruktion der *Bunte* symbolisiert sie darüber hinaus im Kontext der Achtziger Jahre Leistungsbereitschaft und Erfolgswillen. Im *Stern* wird sie dagegen erst zu ihrem zehnjährigen Jubiläum als Superstar präsentiert und als Symbol der liberalen Erneuerung einer konservativen Institution gedeutet.

Betrachtet man die gesamte Entwicklung, so wird deutlich, dass Prinzessin Dianas Star-Qualität davon abhängt, dass ihr Image widersprüchlicher, konfliktreicher und damit für die Presse vielseitiger nutzbar wird, so dass sich das Image in immer mehr und sehr unterschiedliche gesellschaftliche Diskurse einbauen ließ. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass der Zeitpunkt

des Todes der Höhepunkt der Popularität der Starfigur Prinzessin Dianas darstellt: Es ist der Moment, in dem sich das Porträt der lächelnden Prinzessin zum festen Bild, zur Ikone verdichtet, das die bisherigen Bedeutungen, die mit Prinzessin Diana verbunden wurden überlagert. Prinzessin Dianas typischer Blick, ihr Lächeln werden zum Symbol der meistfotografierten und ‚zu Tode‘ fotografierten Frau sowie zum Sinnbild ihrer Schönheit und ihres Glamours. Gleichzeitig gerinnt in diesem Lächeln auch ihre Lebens- und Leidensgeschichte, ihre Befreiung aus qualvoller Gefangenschaft zum (Liebes-)Glück und zu ihrer Selbstverwirklichung. Das Lächeln symbolisiert zudem einen neuen Repräsentationsstil, der sich von dem der konservativen Royals durch Wärme, Volksnähe und Popularität auszeichnet. Nicht zuletzt wird ihr Lächeln zum Symbol ihrer gefühlsbetonten Wohltätigkeit als ‚Königin der Herzen‘, und ist gleichzeitig ein Symbol der PR-Strategin Prinzessin Diana, für ihre außergewöhnliche Fähigkeit, die Medienaufmerksamkeit auf sich und ihre Handlungen zu lenken. In dieser Verdichtung wird Prinzessin Diana zu einem Sinnbild, an dem sich medienethische, feministische und politische Diskurse entzünden. Sie wird gleichzeitig als moderne Ikone der Barmherzigkeit als auch zu einem Symbol der Selbstverwirklichung sowie der Individualisierungsprozesse der Neunziger Jahre und zu einem Sinnbild von PR und Selbstdarstellung in der Mediengesellschaft interpretiert und damit für immer mehr Teilöffentlichkeiten relevant. So ist ihr Tod ein Moment, in dem Prinzessin Diana über die unterhaltende Presse hinaus auch für das Feuilleton an Bedeutung gewinnt.

V. Zusammenfassung und Ausblick

1. Erzählmuster, Erzählweise, Motiv

1.1. Die Medienfigur Prinzessin Diana als zeitgenössische Variante der tradierten Figur der Gefangenen

Betrachtet man die Entwicklung der Medienfigur Diana in allen drei Zeitschriften zusammenfassend, wird deutlich, dass die Figur deshalb so erfolgreich gewesen ist, weil mit ihr die tradierte Geschichte der Gefangenen im goldenen Käfig auf eine neue, dem historischen Kontext der 1980er und 1990er Jahre entsprechende Weise erzählt werden konnte. Bei der Produktion von neuartigen Medienfiguren gehen die Zeitschriften dialektisch vor: Die Medienfigur Prinzessin Diana hat mit ihrer Entwicklung beispielsweise zahlreiche überraschende Wendepunkte und sensationelle Umbrüche geboten, die von den Medien wieder in bekannte Erzähl-Strukturen eingebunden wurden. Diese Vorgehensweise wird erst möglich, weil die Figur nicht allein das Produkt der Medien ist, sondern in einem Prozess entsteht, an dem auch Prinzessin Dianas Selbstdarstellungen beteiligt sind. Insofern ist eine der wichtigsten Funktionen oder Vorteile von nichtfiktionalen Figuren für die Produzenten bzw. für die Zeitschriften eine (erzähl)ökonomische: Aufgrund der prozesshaften Produktion erneuern sich die Erzählmuster, weil jede historische Person durch unterschiedliches Aussehen, Charakter, Lebensgeschichte, Einstellungen und Verhalten eine Wandlung darstellt.¹³⁷ Das Umfeld des britischen Königshauses mit seinen engen und unveränderlichen protokollarischen Regeln, aber auch die Zeitschriften, gehören in diesem Prozess zu den berechenbareren Elementen: Das Königshaus bietet Kontinuität hinsichtlich der möglichen Konflikte, Hindernisse und des Figurenpersonals. Die Zeitschriften passen überraschende Wendungen an ihre bevorzugten Erzählmuster und -formen sowie ihre Medien-Images in Bezug auf ihre Zielgruppen an.

Nur vor dem Hintergrund der kulturhistorischen Entwicklung wird es möglich, die Version der Gefangenen, die mit Prinzessin Diana in den Publikumszeitschriften erzählt wird, als zeitgenössische Variation einer tradierten Figur zu erkennen. Das wichtigste Erzählmuster für die Publikumszeitschriften ist die Figur Sissi, wie sie in der Filmtrilogie von Ernst Marischka (1955-1957) konstruiert wurde und wie sie Romy Schneider dargestellt hat. Die Analyse zeigt, dass auch

¹³⁷Eine viel versprechende neue Version der Gefangenen deutet sich in Norwegen an: Mette-Maritt ist wie Sissi und Diana eine ‚Lerche‘, die von außerhalb in das Königshaus kommt. Ungewöhnlich ist vor allem, dass der norwegische Thronfolger Haakon eine Frau ‚mit Vergangenheit‘ geheiratet hat: ihr unehelicher Sohn, ihre Erfahrungen mit Drogen und ihr exzessives Leben bieten für die Unterhaltungspresse genügend Angriffspunkte, um ihr Zerbrehen im goldenen Käfig zu beschwören. Es bleibt abzuwarten, inwiefern ihre Entwicklung diesen angelegten Verlauf wie in Dianas Fall auf überraschende Weise verändern wird.

die Filmfigur eine Variation der Gefangenen im goldenen Käfig darstellt, die im Kontext der Fünfziger Jahre populär wurde: Am Ende des dritten Teils ordnet Sissi ihre individuellen Bedürfnisse (beispielsweise ihre Sehnsucht nach Freiheit) den traditionellen Rollenanforderungen unter und gibt ihre Träume und Wünsche für das Wohl ihres Mannes und ihres Kindes auf. Die Filmtrilogie erzählt auf diese Weise Sissis schmerzhaften, aber als gelungen bewerteten Entwicklungsprozess vom Paradies der Kindheit zur aufopferungsvollen Ehefrau und Mutter.

Die Medienfigur Prinzessin Diana ist in den Publikumszeitschriften *Bunte* und *Neue Post* zu Beginn der Imagekonstruktion ebenfalls darauf angelegt, den schmerzhaften Anpassungsprozess an diese traditionellen Frauenrollen darzustellen. Im Verlauf ihrer Entwicklung entsteht jedoch eine andere Figur, die sich von Sissi in wesentlichen Aspekten unterscheidet und auf diese Weise die Mentalitätsgeschichte der 1980er und 1990er Jahre spiegelt. Auch wenn diese Version der Gefangenen durch den Tod letztendlich scheitert, befreit sie sich zu Beginn der Neunziger Jahre durch die Trennung von Prinz Charles und aufgrund der Scheidung aus dem goldenen Käfig. Sie fügt sich nicht in die traditionelle Rolle einer Prinzessin und in die einer Ehefrau und sie bietet auch eine neue, zeitgenössische Darstellung von Mütterlichkeit, denn in dieser Version haben individuelles Streben nach Liebe und Glück Vorrang vor dem widerspruchsfreien Erfüllen tradierter Rollen. Es geht darum, die sozialen Rollen zu verändern und der eigenen Persönlichkeit anzupassen. Was als Neuauflage des Sissi-Musters angelegt war, endet durch die Entwicklung der Medienfigur Prinzessin Diana beispielsweise in der *Bunte* als Darstellung eines (weiblichen) Kampfes um Selbstverwirklichung. Das Neuartige dieser Version lässt sich auch mit einem Vergleich mit der Geschichte Kaiserin Sorayas zeigen, einer Version der Gefangenen, die in den Sechziger Jahren äußerst populär war. Auch diese verlässt den goldenen Käfig, doch es ist eine Verbannung, die erzählt wird und nicht die Geschichte einer Befreiung zur Selbstverwirklichung. In der *Neuen Post* ist zwar nicht der Kampf um individuelles Glück das zentrale Thema wie in der *Bunte*, doch auch in dieser Zeitschrift stellt die Version der Gefangenen, die mit Prinzessin Diana konstruiert wird, eine Erneuerung dar: Die Figur befreit sich aus dem goldenen Käfig, ohne daran zu zerbrechen und sie findet in der Wohltätigkeitsarbeit eine sinnvolle eigene Aufgabe. Anders als Sissi muss sich diese Version der Gefangenen nicht mehr aufopfern, sondern erfüllt ihre Aufgaben als unabhängige Karrierefrau, die für ihre Arbeit Anerkennung und Preise erhält. Die Gefangene Diana ist deshalb auch in der Version der *Neuen Post* eine Erneuerung des überlieferten Erzählmusters sowie des Verständnisses traditioneller Frauenrollen, denn sie muss sich nicht mehr aufopfern, um dem Ideal der *Neuen Post* von einer wohltätigen Prinzessin zu entsprechen.

Nur aufgrund dieser Erneuerung – und nicht als unhistorische und statische Märchenfigur, wie in der publizistischen Forschung zumeist angenommen wird¹³⁸ – wird die Medienfigur Diana zu einer insbesondere im Kontext der 1990er Jahre ungewöhnlich populären Figur, mit der zentrale

¹³⁸vgl. dazu Kapitel I, beispielsweise Nutz 1971, Kodron-Lundgren 1976, Blank 1977, Rössler 1999.

gesellschaftliche Diskurse, Konflikte und Entwicklungen dargestellt und dramatisiert werden können und sie ist deshalb für die Presse und ihre Zielgruppen in dieser Zeit von großer Bedeutung. Durch diese Wandlung des Erzählmusters wird die Medienfigur Prinzessin Diana im Lauf ihrer Entwicklung auch für den intellektuelleren und seriöseren *Stern* interessant. Hätte sie das Erzählmuster der *Sissi*-Trilogie einfach erfüllt, wäre sie in dieser Zeitschrift nur eine blasse Nebenfigur aus dem Repertoire der Royals geblieben. Weil sich diese Figur jedoch nicht an die traditionellen Rollenvorgaben angepasst und einen eigenen Repräsentationsstil entwickelt hat, wird sie auch im *Stern* phasenweise zu einer Titelheldin. Für den *Stern* gilt deshalb in einem besonderen Maße, dass die Medienfigur Diana vor allem dann von Interesse ist, wenn sie vom traditionellen Erzähl-Muster abweicht und gegen die Konventionen im konservativen Königshaus öffentlich rebelliert, beispielsweise durch die Trennung oder das *BBC*-Interview. Nur aufgrund der ungewöhnlichen Entwicklung wird Prinzessin Diana eine Figur, die über die Grenzen der populären Presse von Bedeutung ist, weil beispielsweise nach ihrem Tod zeitgenössische gesellschaftliche Diskurse an ihrem Beispiel in der Öffentlichkeit diskutiert werden konnten, wie beispielsweise das Recht auf Privatheit in der Mediengesellschaft oder Formen moderner Wohltätigkeitsarbeit.

1.2. Vielfältiger Bezug auf populäres Wissen

Die Figur der Gefangenen ist keine Erfindung der Publikumszeitschriften, sondern bezieht sich in vielfältiger Weise auf populäres Wissen. Das britische Königshaus liefert den Fundus an Konflikten, Erzählmustern und Figurenkonstellationen. Die grundlegende Struktur des Monarchen als Gefangener ergibt sich aus dem nur schwer auflösbaren Verhältnis des Rollenträgers zu seiner hereditären Rolle. Aus dem Fundus an veröffentlichtem Wissen über die Royals bedienen sich die Publikumszeitschriften gemäß ihren eigenen Interessen und bezogen auf das Zielpublikum. Von Interesse ist beispielsweise der zentrale Konflikte Liebe contra Pflicht, der besonders durch zwei Ereignisse in das kollektive Bewusstsein getreten ist: durch die Abdankung Edwards VIII. sowie Prinzessin Margarets vom Establishment erwirkte Verzicht, Peter Townsend zu heiraten. Als ‚Rohmaterial‘ für die eigene Konstruktion dient jedoch auch die überlieferte Sehnsucht der Figuren nach einem bürgerlichen Privatleben oder auch, dass die Royals sich auch in den Biografien als zwar reich, aber unglücklich darstellen – was sich besonders gut am Beispiel des Erziehungssystems im Königshaus zeigen lässt. Trotz des materiellen Reichtums werden die Kindheiten von den Prinzen und Prinzessinnen als einsam und unglücklich beschrieben.

Die Figuren aus dem britischen Königshaus werden jedoch erst zu populären Figuren, weil sie entlang tradierter Erzählmuster und kultureller Motive konstruiert werden. Das zentrale Motiv der Gefangenen im goldenen Käfig lässt sich auf das Sinnbild des Vogels im Käfig zurückführen, das in unserem Kulturkreis seit der Antike genutzt wird, um existenzielle Lebensbedingungen des menschlichen Daseins ins Visuelle zu übertragen, die Hoffnung auf Erlösung im christlichen

Kontext oder die Darstellung der Unfreiheit des menschlichen Daseins in der romantischen Lyrik. Das Motiv findet man zudem in anderen populären Erzählformen, im Märchen, wie in Andersens „Das Gänseblümchen“ und in Kinderbüchern wie *Heidi*, in Sprichwörtern und Redensarten oder im Filmmelodram, beispielsweise in der Filmtrilogie *Sissi*. Die Popularität und Bedeutung der Figur der Gefangenen für die Rezipienten wird verständlich und nachvollziehbar, wenn man erkennt, dass sie in der Unterhaltungspresse in Beziehung zu diesem fundamentalen Motiv unserer Kultur konstruiert wird. Das Motiv hat eine lange Tradition, weil es dazu verwendet wird, um grundlegende Gefühle und Probleme des Lebens darzustellen, sei es die Sehnsucht nach Freiheit oder die Notwendigkeit, sich in die Unfreiheit des Lebens einzufügen. Darüber hinaus wird das Motiv genutzt, um weibliche Entwicklungsgeschichten zu dramatisieren oder Werte wie Freiheit und Natürlichkeit im Vergleich zu materiellem Reichtum aufzuwerten. Eine weitere Ursache, weshalb dieses Motiv eine so lange Geschichte hat und in vielfältigen historischen Kontexten verwendet wird, bildet nicht nur seine visuelle Prägnanz, sondern auch seine Offenheit und Flexibilität. Der Käfig kann sowohl als Ort der Sicherheit gelobt werden, beispielsweise im Biedermeier als Symbol geborgener und tugendhafter Häuslichkeit als auch als Gefängnis verurteilt werden, wie in der romantischen Lyrik. An diesem Motiv lässt sich deshalb ablesen, welche gesellschaftlichen Werte höher bewertet werden: Freiheit oder Sicherheit, Anpassung oder Auflehnung. Darin liegt die Ursache weshalb die Gefangene sowohl in den Fünfziger Jahren als auch in den Neunziger Jahren zu einer populären Figur werden konnte: In den Fünfziger Jahren mit *Sissi* als Symbol des notwendigen Anpassens an traditionelle Rollen und in den Neunziger Jahren mit *Diana*, als Symbol des Kampfes um Befreiung und Selbstverwirklichung.

Dass die Presse bei der Imagekonstruktion aus historischen Personen Figuren produzieren, birgt bei der Imagekonstruktion das größte moralische Konfliktpotenzial, denn das Ziel der Zeitschriften ist nicht, die ‚Wahrheit‘ der historischen Person möglichst genau darzustellen, ihnen geht es allein um die ‚Wahrheit‘ der Geschichte der dramatischen Figur der Gefangenen. Um diese möglichst spannend und für die Interessen der Zielgruppe passend darzustellen, nimmt die populäre Presse in Kauf ihre Glaubwürdigkeit zu verlieren, ja sie agiert sogar mit Absicht auf dem schmalen Grad zwischen Fiktion und Reportage, lässt ihre Leser bewusst im Unklaren, ob sie die Geschichten glauben sollen oder besser nicht, denn nur auf diese Weise gelingt es, sich bei der zum Teil äußerst leidvollen Entwicklung auch zu unterhalten. Diese Eigenschaft gehört zu den am häufigsten kritisierten Merkmalen der Publikumszeitschriften und führt zuweilen zur moralischen Verurteilung der Presse. Die Frage nach der Legitimation solcher Berichterstattung ist eine wichtige Frage bei der Bewertung der Berichterstattung der populären Presse. Es ist nicht leicht zu entscheiden, inwiefern Medienfiguren *tatsächlich* unter der Berichterstattung der populären Presse leiden, denn es handelt sich bei solcher Kritik um Aussagen über historische Personen, die man auf Grundlage des Wissens um Medienfiguren macht. Der Konflikt der Medienfigur mit der Presse, insbesondere mit den Fotografen ist genrebildend und wird von den Medien geschürt und zum Teil auch übertrieben dargestellt und gehören heute zu jeder Superstar-Kampagne dazu. Diese

Vermischung der Ebenen der historischen Person und Medienfigur kennzeichnete die öffentliche, moralische Auseinandersetzung mit der Berichterstattung der Publikumszeitschriften nach Prinzessin Dianas Tod, die in den Feuilletons zu übertriebenen und übereilten Schlagzeilen führte, die Prinzessin sei von den Paparazzi zu Tode gejagt oder gar fotografiert worden (vgl. Kapitel II.1). Die Analyse der Berichterstattung im *Stern* zeigt jedoch auch, wie diese Zeitschrift das populäre Ereignis nutzt, um sich von der Berichterstattung der Boulevardpresse abzugrenzen, sich als moralisch ‚sauber‘ darzustellen und auf diese Weise das eigenen Medien-Image zu befördern. Aber die These von der zu Tode gejagten Prinzessin beruht nicht auf ausführlicher Recherche und differenziertem Abwägen – z.B. wird der alkoholisierte Zustand des Fahrers nicht in Betracht gezogen – sondern ebenso aus voreiligen und unbelegten Thesen.

Deshalb muss die moralische Kritik an der Berichterstattung der populären Presse immer alle Faktoren im Imageprozess berücksichtigen: zum einen die Frage, welchen Nutzen die Medien (und das heißt *alle* Medien auch die seriöse Presse und das Feuilleton), Rezipienten aber auch die *Medienfiguren* aus der Veröffentlichung ihrer Fotografien und ihrer Lebensgeschichte ziehen. Zum anderen muss berücksichtigt werden, dass die Darstellung der Konflikte zwischen Fotografen und Medienfigur zu den Interessen der Zeitschriften gehört und deshalb bevorzugt gezeigt und auch verstärkt und übertrieben dargestellt werden. Ziel solcher Medienkritik ist die Darstellung der Konstruktions- und Funktionsweisen von Medienfiguren sowie ihrer gesellschaftliche Bedeutung, so dass ein moralisches Urteil auf einer differenzierten Wissensgrundlage basieren kann.

1.3. Deutung der Welt

Mit der Figur der Gefangenen im goldenen Käfig wird in der Presse die dramatische Geschichte einer gefangenen und den Lesern fern stehenden Prinzessin erzählt und gleichzeitig eine typische weibliche Entwicklungsgeschichte, sowohl der Prozess des Erwachsenwerdens als auch das Anpassen an die und das Bewältigen der Routine des alltäglichen Lebens. Der goldene Käfig ist nicht nur eine Metapher für das Leben im britischen Königshaus, sondern kann auch als Symbol des erwachsenen Lebens mit seinen Pflichten und Zwängen gelesen werden. Das Zerschlagen der Gefangenen kann deshalb immer auch als Zerschlagen an den Enttäuschungen des Lebens, am Scheitern der Liebe oder am Altern gelesen werden. Indem Prinzessin Diana als eine Figur präsentiert wird, die sich im Käfig nicht anpassen kann und die schon bald beginnt, um ihre Freiheit zu kämpfen und sich dann doch wieder anpassen muss, kann der zentrale Konflikt des erwachsenen Lebens immer wieder neu durchgespielt werden. Dramatisiert wird der beständige Kampf der eigenen Wünsche und Bedürfnisse mit den Anforderungen, Verpflichtungen und Zwängen des Alltags, der im täglichen Leben der Leser bestimmend ist. Weil der goldene Käfig in den Zeitschriften gleichzeitig als Symbol der erwachsenen Welt eingesetzt wird, kann diese Bedeutungsebene auch als Aussage über die gesamte Welt gelesen werden. Es ist die allgemeinste

Ebene, auf der die Geschichte der Gefangenen ihre Bedeutung für die Rezipienten erhält. Sie bietet ihren Lesern eine populäre Form von Philosophie an, denn Dianas Leidensweg wie ihn die Unterhaltungspresse darstellt, offenbart die ganze Kälte und Unmenschlichkeit der Welt, an der die Figur Diana – und das heißt jedes junge Mädchen – nach und nach zerbrechen wird. Die Hoffnung, die in der ersten Phase nach der Hochzeit geschürt wird, dass Diana es schaffen könnte, Freiheit und erwachsenes Leben, Gefühl und die Pflichten ihrer Rolle in Einklang zu bringen, kann immer auch als Hoffnung gedeutet werden, dass sich die Welt verändern ließe, dass sie menschlicher und wärmer werden könnte. Mit dem Zerbrechen der Prinzessin im goldenen Käfig werden deshalb nicht nur die Lebensbedingungen im privilegierten britischen Königshaus angeprangert und moralisch verurteilt, sondern auch die Anforderungen des erwachsenen Lebens sowie die Unmenschlichkeit und Kälte der gesamten Welt. Diese Konstruktion bietet für die Rezipienten Entlastung an. Indem die Ursache für Leid und Scheitern äußeren Umständen zugeschrieben wird, wird der Leser von der Verantwortung für diese unglücklichen Zustände befreit. Leid und Unglück – das unerbittliche Schicksal – erweisen sich als unveränderbare Elemente des erwachsenen Lebens und der Welt. Aber die Sehnsucht nach Freiheit und Glück, nach dem Paradies der Kindheit sowie einer menschlichen und wärmeren Welt bleibt und wird durch die Konstruktion der Figur im melodramatischen Konditional beständig aufrechterhalten. Dieses Versprechen, dass Freiheit und Glück, Wärme und Menschlichkeit sich vielleicht doch noch durchsetzen könnten, lässt sich als Energiequelle dieser Konstruktion begreifen, gerade weil dieses Begehren letztendlich immer wieder zum Scheitern verurteilt ist. Es bestätigt damit die Lebenserfahrung der Leser von der ungerechten und kalten Welt, artikuliert wird dabei immer auch die Sehnsucht nach einer besseren Welt.

Die Gefangene, wie sie die Unterhaltungspresse konstruiert, erweist sich auf diese Weise als komplexe und vielschichtige Figur und keineswegs als inhaltsleere Projektionsfläche, wie in der kulturkritischen Forschung zumeist angenommen wird. Sie hält für die Rezipienten auf zahlreichen Ebenen Bedeutungspotenziale bereit: als dramatische Figur einer gefangenen Prinzessin, als weibliche Entwicklungsgeschichte in ihren verschiedenen Phasen vom Verlust der Kindheit bis zum Zerbrechen an den Bedingungen des erwachsenen Lebens oder auf allgemeinsten Ebene als eine Form populärer Philosophie, als Deutung der Welt. Nur in dieser Vielschichtigkeit erhält die Geschichte der Prinzessin ihre Bedeutung für das Zielpublikum der Unterhaltungspresse. Die Kritik an der Erzählweise der Publikumszeitschriften sollte deshalb an anderer Stelle ansetzen, denn die Geschichten sind keineswegs statisch, inhaltsleer und unhistorisch. Es ist die Art, wie die Konflikte dargestellt werden, die kritisiert werden müssen: Nach jeder Erregung oder Verstörung folgt die Beruhigung, neuartige Antworten werden dargestellt, um dann wieder auf Altbekanntes zurückgeführt. Ziel dieser Konstruktion ist zudem, die Verantwortung für alles Leid vom Leser fern zu halten, ihn zu entlasten, indem die Ursache für alle Leiden in einem unerbittlichen Schicksal gefunden wird. Fluchtpunkt dieser Konstruktion ist zu jedem Zeitpunkt die Aufwertung des Lesers und der Leserin: Diese sollen gestärkt, aufgewertet, unterhalten werden.

2. Strategien der Medien und Alltag der Leser

Die Medienfigur Prinzessin Diana ist deshalb so erfolgreich und populär geworden, weil die Publikumszeitschriften mit ihren veröffentlichten Körperbildern und Biografie die eigenen Strategien erfolgreich umsetzen konnten, mit denen sie sich bei ihrem jeweiligen Zielpublikum profilieren. Die Medienkonstruktion wird vollkommen auf die Interessen der eigenen Zielgruppe ausgerichtet, die es zu begeistern, aufzuwerten und zu bestätigen, emotional zu erregen und wieder zu beruhigen gilt. In den Konflikten der Gefangenen sollen die Leser ihre eigenen Konflikte und Probleme, aber auch ihre Sehnsüchte nach Glück und Freiheit wiederfinden. Die gesamten Strategien der Medien sind darauf ausgerichtet, Anschlussmöglichkeiten an den Alltag ihres Zielpublikums zu bieten. Nicht die Person Diana steht deshalb im Mittelpunkt der Konstruktion der Publikumszeitschriften, sondern die statistisch erfasste *Neue-Post*-, *Bunte*- oder *Stern*-Zielgruppe.

2.1. Polarisieren

Eine der grundlegenden Strategien der Publikumszeitschriften ist die polarisierende Konstruktionsweise. Die erste Bildsequenz wird in allen drei Medien sehr unterschiedlich genutzt, gemeinsam ist ihnen jedoch, dass sie diese Darstellungen verwenden, um zwischen den Figuren zu polarisieren. Für diese Art der Konstruktion eignet sich die erste Bildsequenz geradezu ideal. Mit ihr wird Diana als ‚Lerche‘ erkannt, als ein unerfahrenes junges Mädchen, das von außerhalb ins britische Königshaus einheiratet. In der *Neuen Post* wird mit dieser Fotoserie zwischen der als frei und natürlich bewerteten Rolle einer Kindergärtnerin im Vergleich zum offiziellen Leben des Thronfolgers, in der *Bunte* zwischen der unerfahrenen Unschuld und dem Playboy Charles sowie im *Stern* zwischen der braven und privilegierten Tochter aus gutem Hause und der rebellischen Jugend in den Armenvierteln polarisiert. Nach der Hochzeit ist diese polarisierende Konstruktionsweise bevorzugtes Mittel, um Diana als Vertreterin der Welt außerhalb des goldenen Käfigs und die Queen, als Vertreterin der Pflichten und Zwänge im Palast in Gegensatz zu bringen. Der Bezug zum melodramatischen Modus lässt erkennen, aus welchem Grund diese polarisierende Konstruktionsweise in der Unterhaltungspresse so wichtig ist. Ziel ist es, die dargestellte Welt moralisch lesbar zu gestalten. Indem zwischen dem Leben der Medienfigur Diana vor der Hochzeit als vollkommener Freiheit und ihrem Leben im Palast als Gefangenschaft polarisiert wird, können auf diese Weise ethische Kräfte personalisiert, klar und eindeutig identifiziert und geformt werden, um sie zu dramatisieren. Dianas Leben vor der Hochzeit kann auf diese Weise als Symbol der paradiesischen Kindheit gelesen werden, ihr Leben im goldenen Käfig wird dagegen zu einem Symbol des erwachsenen Lebens. Die polarisierende Konstruktion zielt darauf ab, die Präsenz und Wirkung fundamentaler psychischer Beziehungen und ethischer Kräfte als reale Kräfte in dieser Welt zu enthüllen. Durch die polarisierende Konstruktionsweise wird nicht nur der Konflikt zwischen Diana und der Queen dargestellt – das banale Drama. Es wird möglich, das moralische und kosmische Drama darzustellen: In dem Konflikt gibt sich das ‚Böse‘ in dem gefühllosen

Umgang der Queen mit ihren Kindern zu erkennen, während das ‚Gute‘ in Dianas warmer und innigen Beziehung zu ihrem Sohn erkannt werden kann. Auf diese Weise wird es möglich, von der typischen Situation im britischen Königshaus zu verallgemeinern, denn als moralische Konflikte erhalten die Auseinandersetzungen zwischen Queen und Diana ihre Bedeutung für die Rezipienten der Unterhaltungspresse. In ihnen geht es um die Entdeckung, die Artikulation und den ‚Beweis‘ eines moralischen Universums. Weil es jedoch in der Moderne keine allgemeingültigen Werte mehr gibt, wird dieser Kampf in den Publikumszeitschriften immer wieder aufs Neue durchgespielt und variiert. Die Medienfigur Diana wird in der Unterhaltungspresse nicht automatisch als ein Zeichen des ‚Guten‘ dargestellt, statt dessen wird in der Konstruktion immer wieder neu herausgearbeitet, für welche Werte sie steht, ob sie beispielsweise ein Zeichen der Tugend ist, mit der die Welt des goldenen Käfigs verurteilt werden kann oder ein abschreckendes Beispiel. Die Entwicklung der Gefangenen zielt deshalb auf solche Momente des Erkennens ab, in denen sich die Zeichen klären und die Welt moralisch lesbar erscheint.

2.2. Drama des Erkennens

Die Entwicklung der Gefangenen führt vor, wie in allen drei Zeitschriften ‚Momente des Erkennens‘ herausgearbeitet werden, in denen das ‚Böse‘ erkannt und verurteilt sowie das ‚Gute‘ erkannt und gepriesen wird. Solche Momente sind für die Leser besonders erregend, weil sie die Hoffnung auf Erlösung versprechen. Sie führen wie im Bühnenmelodram die einfache Lösung vor, dass das ‚Böse‘ sich aus der Welt vertreiben ließe, wenn es beispielsweise keine disziplinierende Queen mehr gäbe oder die Anforderungen und Pflichten der Prinzessinnenrolle und damit des erwachsenen Lebens. Solche Momente lassen sich besonders prägnant an Wendepunkten in der Entwicklung der Figur darstellen, weshalb solche Umbrüche in der Unterhaltungspresse zumeist als (melodramatische) Höhepunkte konstruiert werden. In solchen Momenten klären sich die Zeichen, wenn beispielsweise zum Zeitpunkt der Trennung gezeigt werden kann, dass Diana immer noch kein Teil des goldenen Käfigs geworden ist. So wird Prinzessin Dianas Trennung von Prinz Charles in der *Bunte* dazu genutzt, um ihre Tugend erkennbar zu machen: Sie rebelliere nicht nur aus einer Sehnsucht nach Freiheit und Liebe gegen das Königshaus, sondern weil sie nicht mehr fähig sei, die Illusion einer unglücklichen Ehe für die Öffentlichkeit aufrecht zu erhalten. Zugleich wird das Königshaus verurteilt, das Lügen von seinen Mitgliedern fordert.

Die Entwicklung der Medienfigur Diana zeichnet sich dadurch aus, dass sie ungewöhnlich viele melodramatische Höhe- und Wendepunkte geboten hat: Andrew Mortons Enthüllungsbuch, die Trennung, das *BBC*-Interview, der plötzliche Tod. Das ‚Drama des Erkennens‘ konnte deshalb immer wieder aufs Neue durchgespielt und variiert werden. Die wichtigsten Höhepunkte dieser Art sind das Interview und der Tod. Im Interview bestätigt die Prinzessin selbst, wie sehr sie im britischen Königshaus gelitten habe und immer noch leidet. Auch wenn dieser Moment in den drei Zeitschriften sehr unterschiedlich bewertet wird, ist den Medien gemeinsam, dass er als Moment

genutzt wird, in dem die Welt des goldenen Käfigs auf überzeugende Weise als das ‚Böse‘ angeprangert werden kann, während in Prinzessin Dianas Forderungen nach einer menschlichen Monarchie ‚das Gute‘ erkannt werden kann. Der Tod im Moment des Glücks scheint dagegen die Existenz eines unerbittlichen und ungerechten Schicksals als reale Kraft zu beweisen. Indem dem Schicksal die Verantwortung an Prinzessin Dianas Tod zugeschrieben wird, wird in der Konstruktion der *Bunte* und in der *Neuen Post* die Unmenschlichkeit der Welt in aller Schärfe und Deutlichkeit erkannt und verurteilt. Im *Stern* suggeriert die Konstruktion dagegen, dass das ‚Böse‘ tatsächlich aus der Welt geschafft werden könnte, wenn man die Paparazzi verhaften, die Sensationspresse abschaffen und strengere Mediengesetze einführen würde.

Für den Leser sind diese Momente des Erkennens besonders erregende Momente, weil die Konstruktion in allen drei Zeitschriften die (chaotische) Welt moralisch lesbar gestaltet und eindeutige Schuldige präsentiert, die verurteilt werden können. Auf diese kann sich der Ärger, die Trauer oder die Wut über die Ungerechtigkeit der Welt in diesen Momenten richten und abreagieren. Dabei wird gleichzeitig durch die melodramatische Konstruktion im Konditional die Vorstellung von einer besseren Welt aufrecht erhalten, einer Welt voller Gerechtigkeit und Güte, Menschlichkeit und Wärme, einer Gesellschaft der Tugend – und damit ein Zeichen der Hoffnung gesetzt.

2.3. Das melodramatische Konditional

Im Versprechen, es gäbe einen Ort, an dem diese Gesellschaft der Tugend möglich wäre, an dem vollkommene Freiheit und vollkommenes Glück verwirklicht werden könnten, liegt eine der zentralen Ursachen für die Popularität der melodramatischen Figur der Gefangenen. Die Konstruktionsweise im Konditional ist eine Strategie der Unterhaltungspresse, um die Sehnsucht der Rezipienten nach Freiheit und Glück, nach einer leidfreien, menschlichen Welt ohne Pflichten und Zwänge zu artikulieren. Diese spezifische Sehnsuchtsstruktur des Melodrams lässt sich nur mit einer monopathischen Figur herstellen, die ihre Gefangenschaft nicht – wie es eine tragische Figur tun würde – als Konstituente des menschlichen Lebens anerkennt, sondern beständig um das Erfüllen ihres unmöglichen Begehrens kämpft, auch wenn sie immer wieder scheitert.

Das Scheitern der Figur zeigt, dass der Glücksanspruch des Melodrams nicht naiv ist. Es ist nicht der Anspruch des Bühnenmelodrams, bei dem die einfache Lösung greift und das ‚Böse‘ mit dem Tod des Schurken aus der Welt geschafft wird. Es ist auch nicht die Lösung der Märchenform (wie beispielsweise in *Heidi*), in der alle Konflikte in der Schwerelosigkeit eines glücklichen Endes aufgehoben werden. Der Glücksanspruch des Melodrams wird aus der Perspektive des Wissens um das Unmögliche des Wunsches gestellt. Es ist ein Begehren, von dem man weiß, dass es nie in Erfüllung gehen, von dessen Erfüllen bei der Rezeption eines Melodrams aber geträumt werden kann. Das Konditional ist so zentral in der Erzählweise der Publikumszeitschriften, weil ‚wenn‘

sowohl die Tatsache bezeichnet, dass der Wunsch nicht Realität werden kann, aber im selben Moment auch die Möglichkeit, dass alles anders sein könnte, dass das Glück Wirklichkeit werden könnte, wenn nur die äußeren Umstände einmal anders wären. Das Vergnügen an der Weltsicht im melodramatischen Konditional liegt deshalb in der Lust an der Artikulation dieses Glücksanspruchs und nicht an der Darstellung der Wunscherfüllung. Den Erfolg der Medienfigur Diana begründet deshalb, dass sie das angestrebte vollkommene Glück niemals auf Dauer erreicht, sondern beständig darum kämpft. Als vollkommen freie Figur wäre sie für die Leser der Publikumszeitschriften ohne Bedeutung, nicht nur weil sie sich zu sehr vom Alltag des Zielpublikums der Unterhaltungspresse entfernen würde, sondern auch, weil sich mit ihr das melodramatische Konditional herstellen ließe, die der Sehnsucht der Rezipienten nach Glück und Freiheit und damit nach einer besseren Welt eine Form gibt. Diese Konstruktionsweise im melodramatischen Konditional ist jedoch nicht nur Sache der Regenbogen- und Boulevardpresse, denn auch der seriösere *Stern* nutzt diese Struktur, wenngleich sie hier auf einen politischen Kontext abzielt. Im Porträt zum zehnjährigen Jubiläum verspricht die Konstruktion, dass es eine vollkommen menschliche und moralische Welt gäbe, wenn es gelingen würde, die Konservativen aus der Welt zu schaffen und sich linke Politik endlich durchsetzen könnte. In einer von mächtigen Konservativen beherrschten Gesellschaft scheint Liberalität jedoch zum Scheitern verurteilt – gerade deshalb eignet sie sich so gut für die Konstruktion der spezifischen melodramatischen Sehnsuchtsstruktur.

In Bezug auf die Konstruktionsweise im melodramatischen Konditional wird der plötzliche Tod der Medienfigur Prinzessin Diana zu einem Zeitpunkt als sie sich sowohl von der Prinzessinnenrolle befreit hatte als auch die verdiente Liebe gefunden hatte, in allen drei Zeitschriften zum Höhepunkt. Es handelt sich dabei um einen Moment, der auf der Ebene der Geschichte viel Anteilnahme ermöglicht, weil das Glück der Gefangenen erneut zum Scheitern verurteilt ist. Auf übergeordneter Ebene ist es jedoch möglich, gerade durch das Scheitern der Figur, die Sehnsucht nach diesem vollkommenen Glück aufrechterhalten. Im *Stern* wird zwar die gleiche Strategie genutzt wie in der *Bunte* und in der *Neuen Post*. Die melodramatische Konstruktionsweise wird jedoch dazu verwendet, um sich als medienkritisch zu präsentieren und sich von der Unterhaltungspresse abzugrenzen, indem in den Paparazzi, der Boulevardpresse und der PR-Branche das ‚Böse‘ erkannt und anprangert wird – auch wenn die Beurteilung der Unfallursachen ebenso wenig auf fundierter Recherche beruht wie in den anderen Zeitschriften.¹³⁹

2.4. Exemplarisches Schicksal

¹³⁹Wie sich später herausstellt, war eine der Unfallursachen der Drogenkonsum des Chauffeurs.

Die Publikumszeitschriften räumen dem Leser eine überlegene Position ein, indem diesem beständig mehr Informationen vermittelt werden als der Figur. Durch diese angelegte Diskrepanz zwischen Figuren- und Leserperspektive wird dem Leser eine strukturelle Überlegenheit eingeräumt, so dass er die Situationen aus einer der Figur übergeordneten bzw. überlegenen Perspektive beurteilen kann. Es ist deshalb nicht so sehr das individuelle Schicksal der Prinzessin, das für die Leser von Interesse ist. Durch diese Art der Konstruktion wird die Gefangene in den Publikumszeitschriften als exemplarisches Schicksal präsentiert, mit dem bestimmte – für die Zielgruppen relevante – Konflikte und Situationen durchgespielt werden. Die übergeordnete Perspektive entlastet den Leser, weil ihm durch die Darstellung der Konflikte am Beispiel der Prinzessin eine Position eingeräumt wird, aus der er beurteilen und erkennen kann, dass nicht er selbst Schuld an den Verlusten und dem Leid hat, die das Leben mit sich bringt. Dem Leser wird am Beispiel der Figur vorgeführt, dass die Ursachen in äußeren Bedingungen, im Schicksal, in der Routine des Alltags, in den Forderungen des erwachsenen Lebens sowie allgemein in der Unmenschlichkeit der Welt gefunden werden können. Diese Darstellung ist nicht darauf angelegt, dass sich der Leser mit der Figur identifiziert, sondern gerade darauf, durch die überlegene Position das ‚Einsfühlen‘ mit der Figur zu verhindern. Die Konstruktion zieht den Leser zwar zum einen in das Dilemma der Figur hinein, so dass er am Schicksal der Prinzessin Anteil nehmen kann. Durch die übergeordnete Perspektive wird der Rezipient jedoch auch auf Distanz gehalten, denn die Konstruktion fordert ihn (mehr oder weniger reflektiert) zur Kritik und Verurteilung der Umstände auf, die das Leid der Figur verursachen. Die Beschäftigung mit der Figur wird damit beispielsweise zu einer Möglichkeit, seinen Ärger über die Ungerechtigkeit der Welt auszuleben und abzureagieren. Schließlich wird deutlich, dass die Medienfigur als exemplarisches Schicksal nicht auf Idealisierung angelegt ist. Durch den als sehnsüchtig konstruierten Blick der Prinzessin aus ihrem goldenen Käfig heraus auf das ‚einfache‘ Leben des Lesers wird vielmehr letzteres aufgewertet und als Freiheit idealisiert. Nur in bestimmten Phasen der Mediengeschichte, in denen Diana auch Star ist und ihre Handlungen als Leistungen beurteilt werden, wird Prinzessin Diana dem Leser der Unterhaltungspresse auch als Vorbild präsentiert, wenngleich auch hier in einer vieldeutigen und widersprüchlichen Form.

2.5. Kälte und Unmenschlichkeit der Welt

Bei der Konstruktion der Entwicklung der Gefangenen wird in den Publikumszeitschriften die „Also-doch“-Strategie eingesetzt, mit der mit den Erwartungen und der Lebenserfahrung des Lesers von der Kälte und Unmenschlichkeit der Welt gespielt wird. Ziel dieser Strategie ist jedoch die letztendliche Bestätigung der Erfahrungen des Lesers. Zudem soll eine Figur präsentiert werden, die es nach vergeblichen Versuchen auch nicht geschafft hat, diesen Zustand zu verändern, sondern sich schließlich resigniert anpassen muss.

Dazu wird in der Verlobungszeit der Blick eines älteren Lesers auf ein naives, junges Mädchen

konstruiert, der darauf wartet, dass dieses die gleichen Enttäuschungen erlebt wie er selbst. Diese Sichtweise wird durch die düsteren Prophezeiungen geschürt, mit denen in den Publikumszeitschriften *Bunte* und *Neue Post* Dianas zukünftiges Unglück im Palast und in der Ehe beschworen wird. In der ersten Phase nach der Hochzeit wird diesen Erwartungen jedoch widersprochen: Diana wird vor allem als glückliche Ehefrau und Repräsentantin präsentiert und damit die erregende Möglichkeit nahe gelegt, vollkommenes Glück sei auch im Palast und im erwachsenen Leben möglich. Die Zeitschriften spielen jedoch nur mit der Erwartung und Erfahrung der Leser, um diese letztendlich doch zu bestätigen, indem die Fotos der unglücklich wirkenden Prinzessin als Zeichen gedeutet werden, dass vollkommene Liebe und vollkommenes Glück im Leben auf Dauer doch nicht erreichbar seien. Die Bestätigung der Erwartung des Lesers wirkt dank der „Also-doch“-Strategie umso stärker, weil ihm eine Position eingeräumt wird, aus der er sagen kann: Ich habe es schon vorher gewusst – auch wenn mir niemand geglaubt hat! Diese Struktur folgt dem grundlegenden Rezeptionsmuster der Unterhaltungspresse aus Erregung und Beruhigung: Zum einen weckt die angebotene Möglichkeit, dass es dieser Figur gelingen könnte, die Lebenserfahrung des Lesers von der Kälte und Unmenschlichkeit der Welt herauszufordern, das Interesse, zum andern werden beständig Beruhigungspunkte eingebaut, die schon darauf hinweisen, dass es auch dieser Figur nicht gelingen werde, die Welt zu verändern. So wird beispielsweise in der ersten Phase Dianas Erfolg und Glück im Palast auf den Bonus ihrer Jugend zurückgeführt. Auf diese Weise wird der Leser entlastet, wird ihm doch die Möglichkeit eingeräumt, seine eigenen Enttäuschungen zu relativieren. Er soll erkennen, dass er nichts falsch gemacht und auch nichts verpasst hat.

Wie in den meisten Fällen nutzt der *Stern* die gleichen Strategien wie die Publikumszeitschriften und grenzt sich gleichzeitig von ihnen ab. Im *Stern* wird die Vorstellung von der Kälte und Unmenschlichkeit der Welt ebenfalls bestätigt, doch die Verantwortung wird anderen Kräften zugeschrieben, beispielsweise der konservativen Politik, die soziale Kälte bewirkt oder der anachronistischen Staatsform der Monarchie, die aus den Menschen gleichgültige Untertanen macht. Im *Stern* wird mit der „Also-doch“-Struktur die erregende Möglichkeit präsentiert, Liberalität könne sich durch Diana gerade in der erzkonservativen Monarchie entwickeln, aber auch hier wird diese Möglichkeit dargestellt, um ihr wie in den anderen Zeitschriften auch, wieder zu widersprechen und damit das Weltbild des Lesers von der Unmoral der Konservativen wieder zu bestätigen – und damit die Position und politische Einstellung des Rezipienten aufzuwerten.

2.6. Körper

Zu den Erzählstrategien der Publikumszeitschriften gehört, dass die Figur, die konstruiert wird, aus ihrem Körper heraus interpretiert wird. Prinzessin Dianas fotografierte Körper übernimmt in der Presse deshalb auf zwei Ebenen Beweisfunktion: einmal als ‚Beweis‘ oder besser als *still* der Geschichte, die die Presse erzählt und zum anderen als Verbindung zur Person, die außerhalb der

Medientexte existiert.

Aufgrund der Vieldeutigkeit der Körpersprache ist der Körper ein für die Unterhaltungspresse attraktives ‚Beweismaterial‘, weil er Raum lässt für unterschiedliche Interpretationen. Die Zeitschriften bedienen sich zudem zahlreicher Techniken, um mit Dianas Fotografien die eigene Konstruktion zu bestätigen. Dies wird am Beispiel der ersten Bildsequenz besonders offensichtlich: Die Zeitschriften wählen bestimmte Fotos aus dem Fundus der existierenden aus, sie stellen sie in unterschiedliche Bildzusammenhänge und Bedeutungskontexte und beeinflussen ihre Interpretation durch Unterschriften und andere Textelemente. Darüber hinaus werden die Fotos aus dem Kontext gerissen, beispielsweise dienen in allen drei Zeitschriften Fotos von Beerdigungen dazu, um Dianas Zerbrechen im goldenen Käfig zu belegen. In der *Neuen Post* werden auf den Titelseiten jedoch auch bevorzugt Fotomontagen veröffentlicht, um die eigene Konstruktion zu bestätigen, aber auch, weil diese durch die Inszenierung treffender und dramatischer sein können als das vorgefundene Material. Aus diesem Grund wird in der Unterhaltungspresse, besonders in der *Neuen Post* und in der *Bunte*, auch auf die Fotos der Paparazzi zurückgegriffen. Diese liefern die Körperbilder, mit denen Diana auch nach der Trennung als Leidende, als Gejagte, Einsame und Verbannte präsentiert werden kann. Der Reiz der Paparazzi-Fotos liegt für die Presse vor allem darin, dass diese Fotos dramatischer und das heißt konfliktreicher sind und sich bestens dazu eignen, die Figur der Gefangenen (auch nach der Befreiung aus dem goldenen Käfig) zu konstruieren. Das Veröffentlichen von Paparazzi-Fotos bedeutet jedoch auch, dass die Publikumszeitschriften die Gefangene selbst schaffen, über die sie dann zuweilen voller Mitgefühl berichten. Ein Umstand, der meistens durch verschiedene Legitimationstechniken verborgen bleiben soll, beispielsweise indem die Paparazzi-Fotos als lustige Schnappschüsse dargestellt werden oder die Verantwortung für die Fotos dem Königshaus zugeschrieben wird. Der *Stern* grenzt sich von der Unterhaltungspresse auch dadurch ab, dass in diesem Medium häufig Fotos mit Doppelgängern verwendet werden, um wie in der ersten Bildsequenz bestimmte Bedeutungen auszuschließen, aber auch, um die Royals zu verspotten.

Die Medienfigur, die die Publikumszeitschriften konstruieren, entsteht auf diese Weise in einem dialektischen Prozess aus der Konstruktion der Figur durch die Medien und ihre Bestätigung durch Dianas Körperbilder. Mit der ersten Bildsequenz liefert Diana die Fotos für die Konstruktion der Gefangenen und sie wird von der Unterhaltungspresse sofort als ‚Lerche‘ eingeordnet, als Figur, die es – wie Sissi – aufgrund ihrer Unerfahrenheit im goldenen Käfig nicht leicht haben wird. Dianas Auftritte als strahlende Repräsentantin und Mutter werden dazu genutzt, die „Also-doch“-Struktur anzulegen und der Erwartung des prophezeiten Unglücks zu widersprechen. Die Phase, in der sich Dianas Leid im goldenen Käfig zu zeigen beginnt, wird in der *Bunte* durch die Veröffentlichung von Bildern auf denen Diana eine damenhaft wirkende Frisur trägt, eingeläutet. Ihre Veränderung von dem jugendlichen und unbekümmerten Mädchen zur steifen Repräsentantin wird mit Fotoreihen und Vergleichen dargestellt, die nahe legen, Dianas seelische Entwicklung

könne man an ihrem Gesicht oder Körper ablesen. Indem die Leiden der Medienfigur Diana als an ihrem Körper sichtbar präsentiert werden, suggeriert die Konstruktion, die Prinzessinnenrolle habe Spuren an ihrem Körper hinterlassen. So kann die Unmenschlichkeit der Rolle und des erwachsenen Lebens angeprangert werden. Der Körper weist in der Konstruktion der Unterhaltungspresse damit – wie die stumme Geste des Melodrams – auf die Existenz dieser ansonsten abstrakten und unsichtbaren Kräfte hin, indem die Veränderungen an Dianas Körper diesen zugeschrieben werden. Beispielsweise wird ihr abgemagerter Körper als Folge ihrer stressigen Prinzessinnenrolle und damit als Folge der Pflichten des erwachsenen Lebens präsentiert (*Bunte* 49, 1986). Die Fotos von Diana am Strand oder in der Meeresbrandung werden dagegen in der Unterhaltungspresse zu Symbolbildern der befreiten Diana. Weil es das Ziel der Unterhaltungspresse ist, vom individuellen Schicksal der Prinzessin zu verallgemeinern, werden bevorzugt Körperbilder präsentiert, die einen hohen symbolischen Charakter besitzen und auf heterogene kulturelle Kontexte verweisen. Der Erfolg der Medienfigur Diana liegt nicht zuletzt daran, dass sie zahlreiche solcher kulturell verdichteten Sinnbilder geliefert hat. Bei ihrem *BBC*-Interview präsentiert sie sich beispielsweise einfach gekleidet, mit schwarz umrandeten Augen, den leidgeprägten Blick nach oben gerichtet, so dass sie Assoziationen an eine Maria weckt. In der *Bunte* wird diese Nahaufnahme zum Symbol ihrer Leidensgeschichte. Indem dieser Blick an eine Marienfigur erinnert, weist er auch auf das Leid aller Menschen hin. In der *Bunte* wird diese Darstellung dazu genutzt, um die Welt des Palastes anzuprangern, die ihr dieses Leid zugefügt habe – und damit auf allgemeiner Ebene die gesamte Unmenschlichkeit und Kälte der Welt.

Gleichzeitig ist diese Mariendarstellung jedoch auch stilisiert und erscheint als Pose, so dass sie im weiteren Verlauf auch zu Spott und Hohn führt, wenn diese Fotos beispielsweise dazu genutzt werden, die Liebesaffäre mit ihrem Reitlehrer James Hewitt darzustellen (*Bunte* 21, 1996, 16ff). Diese Ambivalenz in Dianas Darstellungen kann man häufig beobachten, vor allem nach der Trennung vom britischen Königshaus. Die Fotos, die Diana zusammen mit Kranken und Kindern zeigen, beispielsweise, wenn sie mit geschlossenen Augen versunken ein schwarzes, krebserkranktes Kind auf den Armen hält (vgl. *Bunte* 37, 1997, 23), sind verdichtete, symbolhafte Bilder. Sie erinnern an eine Pietà oder an eine heilsbringende Prinzessin. Andererseits stehen diese Bilder immer auch im Verdacht nur Posen zu sein, da sie diese Muster zu genau und offensichtlich treffen. Sie wirken deshalb wie Strategien der Ex-Prinzessin, die Medienaufmerksamkeit auf sich zu lenken. Gerade dadurch werden sie jedoch Unterhaltung. Die Fotos können sowohl ernst genommen werden, Diana als moderne Maria interpretiert werden, die auf Armut, Krankheit und Not der Menschen hinweist. Der Ernst wird jedoch durch die zweite Lesart – als strategische Pose einer narzisstischen Prinzessin – auch wieder zurückgenommen. Erst in der Ausgabe zum plötzlichen Tod der Prinzessin entscheiden sich beispielsweise *Bunte* und *Stern* für die ernste Lesart dieser Bilder, die nun zu Symbolen der ‚Königin der Herzen‘ werden.

Für Prinzessin Dianas Image-Entwicklung gilt, dass zwar unzählige Fotos von ihr kursieren und

existieren, aber nur einige dieser Fotos ‚Karriere‘ gemacht haben. Sie wurden zu Symbolen für eine bestimmte Phase ihrer Lebensgeschichte, die in der Konstruktion der Zeitschriften die Geschichte der Gefangenen ist. In diesen Darstellungen lässt sich der jeweilige Entwicklungsstand ablesen. Der Imagebeginn wird vor allem durch das Foto mit dem durchsichtigen Rock symbolisiert, mit dem die Medienfigur Diana in der Unterhaltungspresse als unbeholfene, schüchterne Kindergärtnerin vorgestellt wurde. Das Leid und Zerbrechen der Gefangenen im goldenen Käfig symbolisieren dagegen Fotos von offiziellen Auftritten, bei denen sie glitzernden, kostbaren Schmuck trägt und sie wie eine Märchenprinzessin gekleidet ist, dabei aber traurig und leidend blickt, als wäre die Prinzessinnenrolle eine schwere Last (*Bunte* 49, 1986, Titel; 45, 1994, 39; *Stern* 52, 1992, 158; *Neue Post* 16, 1993, Titel). Zum Symbol der unglücklichen Ehe, die ab 1991 immer mehr zu Dianas Gefängnis wird, werden Fotos des Paares von gemeinsamen offiziellen Auftritten, bei denen sie nebeneinander, jedoch voneinander abgewandt, stehen oder sich voller Unbehagen und Misstrauen anschauen.¹⁴⁰ Zum Symbol der Gejagten wird schließlich das Foto, das der Besitzer eines Fitness-Studios heimlich von der Prinzessin beim Training aufgenommen hat (*Bunte* 47, 1993, Titel, auch 35, 1994, 29). Das Foto wird zum Sinnbild dafür, dass die Figur Diana ihr Recht auf eine ungestörte Privatsphäre verloren oder verspielt habe. Jedes dieser Fotos erzählt einen Teil der Geschichte und aus allen Fotos zusammen wird die Geschichte der Gefangenen, wie sie mit den Körperbildern, die Diana lieferte, auf visueller Ebene erzählt werden kann. Manche Phasen werden nur durch ein einziges Bild symbolisiert, manche durch Variationen einer bestimmten Darstellung. Dianas Erfolg als Medienfigur der Publikumszeitschriften beruht nicht zuletzt darauf, dass sie solche ausdrucksstarken, symbolhaften Bilder lieferte – ganz gleich ob zufällig (wie in der ersten Bildsequenz) oder wahrscheinlich mit Absicht (wie die Marienbilder) –, es sind einprägsame, kulturell verdichtete Sinnbilder, die widersprüchlich und vieldeutig und deshalb in den Zeitschriften erfolgreich sind.

2.7. Distanzierungstechniken – Ernst und Unernst

Die Zeitschriften haben zum einen das Interesse, ihre Konstruktion beispielsweise durch Dianas Körperbilder zu beweisen. Dadurch vermitteln sie, dass die Figur keine Erfindung sei, sondern sich auf eine Person beziehe, die außerhalb der Medienkonstruktion existiert. Würden die Publikumszeitschriften jedoch eindeutig belegen, dass es Diana im Palast *wirklich und wahrhaftig* so schlecht geht, wie dies beschrieben wird, käme der Unterhaltungsvorgang nicht in Gang, denn die Entwicklung der Figur wäre zu ernst. Die Rezipienten müssten Stellung beziehen und bekämen ein schlechtes Gewissen, weil sie vom Leid der Prinzessin lesen und ihr nicht helfen. Aus diesem Grund nutzen alle drei Zeitschriften Distanzierungstechniken, um der Figur und ihrer Entwicklung wieder den Ernst zu nehmen und sie auf diese Weise in eine Schwebelage zwischen Ernst und Unernst

¹⁴⁰beispielsweise in der *Bunte*: 18, 1991, 26f; 30, 1991, 13; 30, 1992, 140; 39, 1992, 138; 48, 1992, 130; 52, 1992, 16f; 51, 1993, 52; 44, 1994, 18f, in der *Neuen Post*: im *Stern* 37, 1992, 30; 38, 1992, 38; 49, 1992, 84; 52, 1992, 161; 44, 1994, 63.

zu bringen. In der *Neuen Post* wird das Leid der Prinzessin drastisch übertrieben, so dass Zweifel aufkommen können, ob es tatsächlich so schlimm zugehe im Palast oder ob es sich hierbei nicht um eine Erfindung der Presse handeln könne. Die *Neue Post* nutzt damit aufgrund ihrer älteren Zielgruppe eine Distanzierungstechnik, die das Leid der Prinzessin ernst nimmt. Anders dagegen in der *Bunte* und im *Stern*: Hier werden Ironie, groteske Übertreibung und Situationskomik als Distanzierungstechniken eingesetzt. In allen drei Zeitschriften werden solche Techniken genutzt, um die Geschichte von der leidenden Prinzessin in der Schwebe zwischen Ernst und Unernst zu halten.¹⁴¹ Der Leser bleibt im Unklaren, ob das, was er wahrnimmt als ernst oder als bedeutungslos anzusehen ist. Die Fotos bezeugen die Geschichte der Gefangenen im goldenen Käfig, ihr Leid, ihre Sorgen und ihre Krisen und belegen, dass sie keine Erfindung sei. Die Figur erhält ihre Glaubwürdigkeit zudem dadurch, dass die Konstruktion in den Publikumszeitschriften auf kollektivem Wissen über die Konflikte und Probleme im Palast beruht. Andererseits führen die Distanzierungstechniken dazu, die präsentierte Figur auch in Frage zu stellen, da sie die Zweifel an ihrem Wahrheitsgehalt unterstützen. Auch auf visueller Ebene werden von der Unterhaltungspresse solche Distanzierungstechniken eingesetzt: Fotos werden mehrmals und auch in widersprüchlichen Kontexten verwendet, Collagen hergestellt und unscharfe Paparazzi-Fotos gezeigt, die reflexiv auf die Medienkonstruktion hinweisen. Diese Art der Konstruktion führt dazu, dass man die Geschichte der Gefangenen zum einen ernst nehmen und zum anderen als Erfindung der Presse und damit als bedeutungslos abtun kann, auch weil man durch die angelegte Vieldeutigkeit der Medienkonstruktion nicht sicher sein kann, welche der Bedeutungen die richtige und wahre ist. Der Mehrwert einer nichtfiktionalen Medienfigur liegt daran, dass sie leichter als eine fiktionale Figur emotionale Erregung und moralische Entrüstung hervorrufen kann, weil ihre Geschichte wahr sein *könnte*. Diese Erregung wird jedoch durch die distanzierende Konstruktion beständig beruhigt, so dass der Unterhaltungsvorgang in Gang kommen kann und die Konstruktion in der Schwebe zwischen Ernst und Unernst gehalten wird.

2.8. Umdeutung der Eindeutigkeit zur Vieldeutigkeit

In der Mediengeschichte einer nichtfiktionalen Figur gibt es jedoch Momente der Eindeutigkeit, beispielsweise der Tod, besonders der plötzliche Tod.¹⁴² Im Moment des Todes wird eindeutig bewusst, dass die Figur keine Erfindung der Presse ist, dass sie wirklich gelebt hat und jetzt gestorben ist. In diesem Moment fallen Medienfigur und historische Person zusammen. Es ist ein Moment, der die Rezeptionshaltung in Richtung Ernst verschiebt: Wenn Dianas Tod so real ist, dann war sie vielleicht doch *wirklich und wahrhaftig* eine Leidende – und wir haben ihr nicht geholfen. In diesem Moment stellt sich durch die Umstände des Todes sowie ihre Interpretation in der Presse auch die moralische Frage nach der Schuld an ihrem Tod. In der Interpretation des *Stern*

¹⁴¹Vgl. Hügel 1992 und 1997.

¹⁴²Ein anderer Moment der Eindeutigkeit in Dianas Mediengeschichte ist das *BBC*-Interview, in dem Diana ihre Leiden im goldenen Käfig selbst bestätigt.

(und des Feuilletons) haben die Paparazzi sie zu Tode gehetzt, um Bilder von ihr zu bekommen, um die Neugier des Publikums zu befriedigen. Wir – vielmehr die Leser und Leserinnen der Unterhaltungspresse – sind mitschuldig an ihrem Tod. Solche Momente sind jedoch keine Störfaktoren, sondern stellen einen Mehrwert nichtfiktionaler Figuren dar. Es handelt sich dabei um herausragende Momente, die hohe emotionale Beteiligung auf der Seite des Publikums sowie der Öffentlichkeit herausfordern, wenn auch, wie im Fall Dianas um den Preis, die Medienfigur zu verlieren.¹⁴³ Solche Momente sind auch dann besonders erregend, wenn sie bestimmte Diskurse und Zeitströmungen treffen – wie nach Prinzessin Dianas Tod – die medienethischen Diskussionen, die Auseinandersetzung mit modernen Mythen oder einer ‚Heiligen‘ der Mediengesellschaft. Es sind gesellschaftlich bedeutende Fragen, die sich an dieser nichtfiktionalen, im Kontext des Journalismus konstruierten Figur, abarbeiten lassen.

In der Unterhaltungspresse werden diese Momente der Eindeutigkeit jedoch in der weiteren Berichterstattung wieder vieldeutig gemacht. Eine wichtige Funktion haben dabei Verschwörungstheorien. Schon in der Ausgabe zur Beerdigung der Prinzessin werden in der *Bunte* die Rätsel und Gerüchte rund um ihren Tod aufgefächert, beispielsweise die Behauptung des libyschen Diktators Ghaddafi, die englischen und britischen Geheimdienste hätten den Unfall arrangiert, um zu verhindern, dass ein Mitglied der britischen Königsfamilie einen Moslem heiratet (vgl. *Bunte* 38, 1997, 35). Oder die Behauptung eines australischen Ureinwohners, nach dessen Auffassung Dianas Tod die gerechte Strafe für die Enthauptung eines Aborigines-Kriegers durch die britischen Kopfgeldjäger im Jahr 1833 war. Durch solche zum Teil absurden Behauptungen wird der Tod und die Umstände, die zu ihm führten, wieder vieldeutig. Der Moment der Eindeutigkeit wird überwunden und die Figur wieder in die Schwebe zwischen Ernst und Unernst zurückgeführt – der Unterhaltungsvorgang kann wieder in Gang kommen. Deswegen ist der populäre Tod bevorzugt ein rätselhafter Tod, dessen Umstände nie ganz aufgeklärt werden können (wie bei Elvis oder Marilyn Monroe). Im November 1997 berichtet die *Bunte*, dass Dianas Tod immer rätselhafter werde. „War das Unglück eine missglückte Entführung? Starb Diana, weil sie einflussreichen Kreisen im Weg stand?“ (*Bunte* 47, 1997, 16) In der *Bunte* werden sechs verschiedene Theorien durchgespielt, welche die Richtige ist, bleibt offen. Plötzlich erscheint es denkbar, dass alles nur vorgetäuscht sein könnte. Vielleicht war der Unfall nur eine spektakuläre Inszenierung der Prinzessin, um sich geschickt aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen. Vielleicht ist sie gar nicht tot, sondern lebt zusammen mit Dodi unerkannt auf einer einsamen karibischen Insel. Nach dem wehevollen Ernst der Zeit nach ihrem Tod wird damit aus der Medienfigur Diana wieder eine Figur der Unterhaltung.

2.9. Mündlichkeit

¹⁴³Ein ähnlicher Moment der Eindeutigkeit ist die unerwartete Trennung des bislang als ideales und harmonisches Paar geltenden Beckers, im Dezember 2000.

Die Geschichte der Medienfigur Diana wird in den Publikumszeitschriften zwar kontinuierlich und chronologisch erzählt, ähnlich einer fiktionalen Figur in einem Roman oder Film. Dennoch unterscheidet sich eine Figur, die entlang einer realen Person erzählt wird, in wesentlichen Punkten von einer fiktionalen Figur. Die Analyse der Entwicklung des Images zeigt, dass die Geschichte immer wieder neu erzählt wird. Dies geschieht vor allem an den Höhe- und Wendepunkten wie beispielsweise zum Zeitpunkt der Hochzeit oder der Trennung, aber auch wenn neues, bisher unbekanntes Wissen die bisherige Konstruktion in Frage stellt, beispielsweise als 1992 Andrew Mortons Enthüllungsbuch erscheint. Mehrmals wird Abschied von der Prinzessin genommen und aus diesem Anlass ihre gesamte Geschichte noch einmal erzählt, beispielsweise nach ihrem Rückzug aus der Öffentlichkeit oder nach ihrem Tod.

Das Erzählen einer Medienfigur zeichnet sich durch eine hohe Variabilität und Brüchigkeit aus und kann deshalb eher in eine mündliche Erzähltradition eingeordnet werden als in eine literarische. Dies gleicht dem Erzählen von Märchen und anderen Formen, die sich durch eine Variabilität der Texte auszeichnen. Allerdings nur, wenn die Märchenform nicht als Zeugnis einer archetypischen Vergangenheit und als realitätsfernes Genre aufgefasst wird. Diese Vorstellung hängt mit der Festschreibung und moralischen Reinigung der Märchenform in der Romantik zusammen, beispielsweise durch die Brüder Grimm. Hermann Bausinger weist jedoch darauf hin, dass in Sammlungen aus Gegenden, in denen das lebendige mündliche Erzählen von Märchen bis in die Gegenwart hineinreicht, immer wieder höchst moderne Requisiten und Handlungen auftauchen, beispielsweise, dass der König telefoniert oder mit dem Flugzeug reist oder die sieben Zwerge demokratisch darüber abstimmen, was mit Schneewittchen passieren soll (vgl. Bausinger 1992, 175). In eine solche Tradition des mündlichen Erzählens kann die Imagekonstruktion in der populären Presse eingeordnet werden: Sie zeichnet sich durch eine hohe Variabilität der Texte aus, sowie durch die Annäherung des Erzählers – der Presse – an die soziale Situation und Bedürfnisse der eigenen Zielgruppe, an regionale Bezüge, sowie Bezüge zum sich verändernden historischen Kontext und dadurch, dass es nicht die eine, gültige Form gibt. Welche Version der Gefangenen erzählt wird, ist deshalb abhängig vom jeweiligen publizistischen Umfeld und deren Zielgruppen sowie vom historischen Kontext.

2.10. Symbolische Bedeutung

Die Präsentation der Medienfigur als Leitbild und Symbol ihrer Zeit – und damit als Star – gehört zu den grundlegenden Strategien der Publikumszeitschriften. Damit verfolgen sie einerseits das Ziel von der Medienfigur zu verallgemeinern und ihre Bedeutung für das jeweilige Zielpublikum darzustellen und andererseits geht es darum, gesellschaftliche Entwicklungen und Trends am Beispiel der Figur zu zeigen und zu diskutieren. Zentrale Fragen sind dabei, welche gesellschaftlichen Entwicklungen man an den Leistungen und der Entwicklung der Medienfigur

ablesen kann. Welche Bedeutung haben diese für den Alltag und das Leben der eigenen Zielgruppe in einer bestimmten kulturellen Situation? Gesellschaftliche Diskurse werden auf diese Weise personalisiert, beispielsweise der Diskurs um das Erfüllen sozialer Rollen, der in den 90er Jahren in der *Bunte* geführt wurde. Er wird am Beispiel des Konfliktes zwischen der Queen als Hüterin der Tradition sowie Diana als Vertreterin der individuellen Erneuerung dargestellt. Charaktereigenschaften und biografische Entwicklungen der Medienfigur können dagegen objektiviert werden, wenn sie als Leistungen beurteilt werden und auf den zeitgeschichtlichen Kontext bezogen werden können. Dianas natürlich wirkendes Lächeln zu Beginn ihrer Karriere wird in der Unterhaltungspresse als Leistung bewertet, weil es ihrer repräsentativen Rolle Menschlichkeit und Wärme verleiht. Ihr Lächeln erhält durch die Interpretation der Zeitschriften auf einer allgemeinen Ebene Bedeutung für die Leser, denn es soll in einer Zeit wirtschaftlicher Rezession Trost spenden und Hoffnung geben. Auch die Starkonstruktion funktioniert in der Unterhaltungspresse im melodramatischen Modus, auch sie hat das Ziel die dargestellte Welt moralisch lesbar zu präsentieren und kulturell und gesellschaftlich bedeutende Werte zu diskutieren und gegeneinander auszuspielen.

3. Charakteristiken der Imagekonstruktion

3.1. Die Festgelegtheit der Images

Images werden oft als festgelegt und unveränderbar wahrgenommen. Der Titel zu einem Porträt über die Sängerin Corinna May unter dem Titel „Gefangen in der Schlagerecke. Die verzweifelten Versuche der blinden Sängerin Corinna May, ihr Image zu ändern“ (Frank 1999, VII) ist typisch und ließe sich in die Reihe der vielen anderen Stars einordnen, die ebenfalls vergeblich versucht haben, von einem einmal festgelegten Image wegzukommen: Romy Schneiders Versuche, ihr von der Sissi-Trilogie geprägtes Image beim deutschen Publikum zu verändern oder die gescheiterten Anstrengungen Marilyn Monroes bei der breiten Öffentlichkeit als ernsthafte Schauspielerin und nicht mehr als dummes Sexsymbol wahrgenommen zu werden.

Vor dem Hintergrund eines ästhetisch konzipierten Imagebegriffs kann gezeigt werden, weshalb die Entwicklung eines Images – auch wenn es sich bei der Imagekonstruktion in den Publikumszeitschriften um einen dynamischen Prozess handelt – dennoch in engen Grenzen verläuft, so dass Images oft als unveränderlich und starr empfunden werden. Schon mit der ersten Bildsequenz wird Prinzessin Dianas Medienfigur in der Unterhaltungspresse festgelegt. Mit ihrem Auftritt als schüchterne Kindergärtnerin wird sie von den Zeitschriften als ‚Lerche‘ erkannt, als junges und unerfahrenes Mädchen, das wie Sissi durch die Hochzeit mit dem britischen Thronfolger zu einer Gefangenen des goldenen Käfigs wird und an diesem Schicksal zerbrechen wird. Von Beginn an kann Prinzessin Diana in den deutschen Publikumszeitschriften nur eine Variation dieses tradierten Erzählmusters werden, weil nur dieses für diese Medien und ihre

Zielgruppen von Interesse ist. Jeder Auftritt wird innerhalb dieses Musters bewertet und darin eingebunden und auf diese Weise werden die Entwicklungsmöglichkeiten des Images begrenzt. So ist die Medienfigur Diana nur als Gefangene, die um ihre Freiheit kämpft, letztendlich aber scheitert, für die Zeitschriften und ihre Zielgruppen von Bedeutung. Von Beginn an ist es deshalb absehbar, dass die Befreiungsversuche der Medienfigur in der Darstellung der Zeitschriften nicht auf Dauer gelingen werden. Mit einer vollkommen freien und glücklichen Figur kann weder die spezifische Sehnsuchtsstruktur des Melodrams, das melodramatische Konditional hergestellt, noch Anschlussmöglichkeiten an den Alltag der Zielgruppen geschaffen werden. Ganz gleich, welche Befreiungsversuche die Figur unternimmt oder welche unerwarteten Entwicklungen eintreten werden, sei es die Trennung, Scheidung oder das *BBC*-Interview, am Ende bleibt Diana in der Darstellung der Presse stets eine Verliererin. Diese Struktur des Scheiterns erweist sich als Konstante der Konstruktion der Entwicklung der Medienfigur Diana als Gefangene in der Unterhaltungspresse. Die Publikumszeitschriften konstruieren und variieren die Figur zwar in Abhängigkeit von Dianas fotografierten Körperbildern, aber aufgrund der Vieldeutigkeit der Körpersprache und der oben beschriebenen Techniken, diese Fotos je nach Bedarf einzusetzen, letztendlich doch unabhängig von der Person Diana. Bestimmend für die Imagekonstruktion sind vielmehr die Eigeninteressen des publizistischen Mediums, ihre Zielgruppen sowie die Medien-Images, die sie von sich selbst vermitteln wollen.

3.2. Imagebrüche

Allerdings gibt es Momente in der Imagekonstruktion, die nicht unabhängig von der Person konstruiert werden können und die das Image transzendieren. An diesen Bruchstellen lässt sich deshalb eine Einheitlichkeit der Images beobachten, da sie in diesen Momenten nicht abhängig vom Image-Umfeld, sondern abhängig von der Realität der Person sind.

Einer dieser Momente stellt in der Konstruktion der Zeitschriften Andrew Mortons Enthüllungsbuch aus dem Jahr 1992 dar, weil es sich auf Aussagen enger Freunde und auf die Mitarbeit Prinzessin Dianas beruft. Die Veröffentlichung macht deutlich, dass die Figur, die man bisher unter dem Namen Prinzessin Diana kannte, nicht die ‚wirkliche‘ Diana gewesen ist: Die Märchenhochzeit und die erste Phase des Ehe-Glücks, von der in der Unterhaltungspresse berichtet und mit ihren glücklich wirkenden Auftritten bestätigt wurde, stellen sich in der Biografie als Farce heraus, denn diese Zeit war geprägt von Eifersucht auf Charles' Jugendfreundin Camilla und Prinzessin Dianas Bulimie. Berichtet wird darüber hinaus von Selbstmordversuchen, postnatalen Depressionen und Seitensprüngen der Prinzessin. Dieser Text ist ein kategorial anderer Text als alle bisherigen: Er zerstört die bis dahin konstruierte Figur und schafft eine neue. Diese ist zwar zum einen auch eine Bestätigung des Erzählmusters der leidenden, in ihrem Gefängnis zerbrechenden Diana. Er stellt diese Konstruktion jedoch auch in Frage und zeigt, dass es die glückliche Märchenprinzessin nie gegeben habe, von der in der Presse auch die Rede war. Die

Biografie offenbart, dass Prinzessin Diana weder eine erfolgreiche Karrierefrau sei, die dafür klaglos eine lieblose Ehe in Kauf nimmt, wie sie der *Stern* darstellt, noch eine selbstlose und aufopferungsvolle Prinzessin, die sich aus Nächstenliebe und Menschlichkeit bedingungslos für andere aufopfert, wie sie in der *Neuen Post* gezeigt wird. Es ist deshalb ein Text, der in den Zeitschriften zwar nicht umgangen werden kann, jedoch besonders in diesen beiden Zeitschriften mit Skepsis und Misstrauen behandelt wird, weil er die Konstruktion – anders als in der *Bunte* – stark herausfordert. In allen drei Medien verändert sich die Figur nach der Veröffentlichung der Biografie: Sie wird nicht mehr als leistungsbereite Prinzessin dargestellt, die im goldenen Käfig schuldlos leidet, sondern auch als egoistische, narzisstische und die Medien manipulierende Frau – Bedeutungen, die vor der Morton-Biografie in Dianas Image keine Rolle spielten. Die Enthüllungen beenden darüber hinaus die erste Star-Phase, Prinzessin Diana wird wieder wie zu Beginn ihres Images zu einer Medienfigur ohne Leistung.

Auch die Scheidung stellt solch einen kategorial anderen Imagebruch dar. Die Trennung wird amtlich bezeugt und Prinzessin Diana danach keine „Königliche Hoheit“ mehr und sie wird auch nicht mehr die Königin von England werden, sie ist nur noch die Mutter des zukünftigen Königs. An dieser Bruchstelle wird deutlich, dass die Publikumszeitschriften trotz der öffentlichen Aufmerksamkeit, die Prinzessin Diana in den letzten Jahren erhalten hatte, dennoch vor allem die *Position* der Ehefrau des britischen Thronfolgers in der Unterhaltungspressen von Bedeutung ist. Durch die Scheidung wird Diana in den Publikumszeitschriften deshalb vor allem als vom Hof verbannte Ehefrau des Thronfolgers dargestellt, von der man annimmt, dass sie bald von der Bildfläche verschwinden wird. Das *BBC*-Interview verändert diese Entwicklung insofern, als Prinzessin Diana damit gezeigt hat, dass sie sich nicht einfach verbannen lässt und noch Potenzial für Überraschungen und interessante Entwicklungen in sich birgt. Aber nur in der *Neuen Post* reicht der Rahmen der ‚Königin der Herzen‘ für eine nachhaltige Veränderung aus, in *Stern* und *Bunte* bleibt sie die Ex-Prinzessin, eine ‚PR-Süchtige‘, die es nicht schafft, sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen und deshalb die Aufmerksamkeit mit dubiosen Wohltätigkeitsauftritten und anderen Aktionen auf sich lenkt.

Der Tod führt schließlich in allen Medien wieder zu einheitlichen Images, der Zeitpunkt des Todes erweist sich in der Mediengeschichte Prinzessin Dianas wiederum als Imagebruch, in dem nicht das publizistische Umfeld, sondern das reale Ereignis die Konstruktion der Zeitschriften bestimmt. Im Ernst des plötzlichen Todes wird Prinzessin Diana auch in der *Bunte* und im *Stern* als Ikone der Barmherzigkeit dargestellt und als ‚Königin der Herzen‘ anerkannt, auch wenn ihre Auftritte als solche bisher – im *Stern* sogar in der letzten Ausgabe vor dem Tod – nur Anlass für Spott und Ironie waren. Auch die Affäre zu Dodi Al-Fayed wird durch den Tod zur großen Liebe emporgehoben, obwohl sie zuvor im *Stern*, aber auch in der *Neuen Post* in Zweifel gezogen wurde. Noch stärker als das Enthüllungsbuch zerstört der Tod die bisher konstruierte Figur und schafft eine neue, was besonders im *Stern* deutlich wird: Statt einer PR-Süchtigen wird jetzt wie in der

Neuen Post und in der *Bunte* von einer politisch bedeutsamen Figur berichtet, die sich ernsthaft gegen Landminen engagierte und statt von einer suspekten Affäre ist von einer großen Liebe die Rede, die an der Unmoral der Paparazzi scheiterte, die sie zu Tode gehetzt haben sollen. Erst einige Ausgaben nach dem Tod wird die Figur wieder abhängig vom publizistischen Umfeld beurteilt: Der *Stern* kehrt wieder zu seiner gewohnten Skepsis gegenüber der Prinzessin zurück, sie wird als PR-Süchtige beurteilt, die selbst bei den Auftritten mit Armen und Kranken vor allem Medienwirksamkeit und Selbstdarstellung im Sinn hatte.

Offensichtlich wird auf diese Weise, dass es bei der Image- und Starkonstruktion verschiedene Arten von ‚Texten‘ gibt. Die Figur wird zumeist unabhängig von der Person konstruiert – je nach publizistischen Interessen der jeweiligen Zeitschrift werden die Fotos und Selbstdarstellungen aus dem bestehenden Fundus ausgesucht und in die eigenen Kontexte eingeordnet. Manche Ereignisse aber stören, vielmehr zerstören das bisherige Medien-Image. Es sind Momente, in denen die Person, nicht das publizistische Umfeld, die Imagekonstruktion bestimmt. In diesen Momenten entsteht eine neue Figur, beispielsweise wird nach der Veröffentlichung des Enthüllungsbuches aus der aufopferungsvollen Prinzessin in der *Neuen Post* eine rachsüchtige, die Medien manipulierende Frau oder aus der PR-Süchtigen Diana im *Stern* von einer Ausgabe zur anderen eine Ikone der Barmherzigkeit. Dies sind jedoch zumeist nur kurze Momente, die Presse fügt diese neue Figur – soweit sie nach dem Bruch für ihre Ziele noch von Interesse sein kann – danach wieder in ihre eigenen Erzähl-Strategien ein. Diese Bruchstellen sind neben den zahlreichen veröffentlichten Fotos dafür verantwortlich, dass eine Medienfigur keine fiktionale Figur wird und auch nicht als solche wirkt, denn an diesen Bruchstellen gerät die Realität der Medienfigur, ihre Verbindung zu einer historischen Person ins Bewusstsein. Sie stellen deshalb emotional erregende Momente dar, betrachtet man die Entwicklung Prinzessin Dianas, so wird deutlich, dass es sich hierbei um die Höhepunkte ihrer Mediengeschichte handelt. Diese führen zu unerwarteten Entwicklungen der Figur und damit zur Erneuerung tradierter Erzählmuster und dazu, dass Medienfiguren nicht zu fiktionalen Figuren werden.

VI. **Bibliographie**

- Adorno**, Theodor W. (1977): Résumé über Kulturindustrie. In: *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*. Gesammelte Schriften Band 10. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 337-345 [1963].
- Alberoni, Francesco** (1962): The Powerless 'Elite': Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars. In: *Sociology of Mass Communications*. Hrsg. von Denis McQuail. Hammondswoth: Penguin, S. 75-98.
- Amossy**, Ruth (1986): Autobiographies of Movie Stars. Presentation of Self and its Strategies. In: *Poetics Today*, Nr. 4, S. 673-703.
- Andersen**, Hans-Christian (1999): Das Gänseblümchen. In: *Hans Charistian Andersens sämtliche Märchen*. Reprint der Originalausgabe von 1873 für den Archivverlag Braunschweig, S. 91-96 [1873].
- Aronson**, Theo (1997): *Princess Margaret. A Biography*. London: Michael O'Mara Books.
- Aristoteles** (1982): *Die Poetik*. Stuttgart: Reclam [1. Jh. v. Chr.].
- Avenarius**, Horst (1997): Das Starimage aus der Sicht der Wirtschaft. In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. Hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Fink, S. 146-154.
- Bagehot**, Walter (1971): *Die englische Verfassung*. Neuwied und Berlin: Luchterhand [1867].
- Bausinger**, Hermann (1992): Märchen. In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek: Rowohlt, S. 173-185.
- Becker**, Karin E. (1992): Photojournalism and the Tabloid Press. In: *Journalism and Popular Culture*. Hrsg. von Peter Dahlgren und Colin Sparks. London: Sage, S. 130-153.
- Belting**, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C.H. Beck.
- Bentele**, Günter (1992): Images und Medien-Images. In: *Image. Imageanalyse, Imagegestaltung. 2. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft*. Hrsg. von Werner Faulstich. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, S. 152-176.
- Billig**, Michael (1998): *Talking of the Royal Family*. London, New York: Routledge [1992].
- Blank**, Richard (1977): *Schah Reza – der letzte deutsche Kaiser*. Reinbek: Rowohlt.
- Bloch**, Michael (1992): *Die Windsors. Briefe einer großen Liebe. Die private Korrespondenz aus dem Nachlaß der Herzogin von Windsor*. München: Droemersch Verlagsanstalt [1986].
- Boorstin**, Daniel (1987): *Das Image. Der Amerikanische Traum*. Reinbek: Rowohlt [1961].
- Bordwell**, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin.
- Boventer**, Hermann (1969): Die Illustrierten. In: *Handbuch der Publizistik. Band 3, Praktische*

- Publizistik, 2. Teil.* Hrsg. von Emil Dovifat. Berlin: Walter de Gruyter & Co, S. 536-546.
- Bradford**, Sarah (1989): *King George VI.* London: Weidenfeld and Nicolson.
- Brooks**, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess.* New Haven: Yale University Press.
- Brooks**, Peter (1994): Die melodramatische Imagination. In: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film.* Hrsg. von Christian Cargnelli und Michael Palm. Wien : PVS, 35-63 [1976].
- Brunt**, Rosalind (1999): Princess Diana: A Sign of the Times. In: *Diana, the Making of a Media Saint.* Hrsg. von Jeffrey Richards, Scott Wilson und Linda Woodhead. London, New York: I.B. Tauris, S. 20-39.
- Burchill**, Julie (1992): Di Hard: The Pop Princess. In dies. *Sex & Sensibility.* Hammersmith, London: Grafton, S. 233-244.
- Carlson**, Marvin (1996): *Performance: a critical Introduction.* London, New York: Routledge.
- Connell**, Ian (1992): Personalities in the Popular Media. In: *Journalism and Popular Culture.* Hrsg. von Peter Dahlgren und Colin Sparks. London: Sage, S. 64-83.
- Coward**, Rosalind (1984): The Royals. In: *Female Desire: Women's Sexuality Today.* London: Paladin, S. 163-171.
- Dahlgren**, Peter (1992): Introduction. In: *Journalism and Popular Culture.* Hrsg. von Peter Dahlgren und Colin Sparks. London: Sage, S. 1-23.
- Damico**, James (1991): Ingrid from Lorraine to Stromboli: Analyzing the Public's Perception of a Film Star. In: *Star Texts: Image and Performance in Film and Television.* Hrsg. von Jeremy G. Butler. Detroit: Wayne State University Press, S. 240-253 [1975].
- DeCordova**, Richard (1990): *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America.* Urbana: University of Illinois Press.
- DeCordova**, Richard (1991): The Emergence of the Star System in America. In: *Stardom. Industry of Desire.* Hrsg. von Christine Gledhill. London, New York: Routledge, S. 17-29.
- Dimbleby**, Jonathan (1994): *The Prince of Wales. A Biography.* New York: William Morrow Company.
- Dovifat**, Emil (1969): Die Illustrierten. In: ders. (Hrsg.): *Handbuch der Publizistik. Unter Mitarbeit führender Fachleute.* Berlin: Walter de Gruyter.
- Duske**, Dagmar (1989): Und ewig lockt das Gleiche. Strategien und Inhalte kommerzieller Zeitschriften. In: *In die Presse geraten. Darstellung von Frauen in der Presse und Frauenarbeit in den Medien.* Hrsg. von Christiane Schmerl. Köln, Wien: Böhlau, S. 101- 118.
- Dyer**, Richard (1999): *Stars. New Edition.* London: BFI. [1979]
- Dyer**, Richard (1986): *Heavenly Bodies. Film Stars and Society.* Houndsmill, Basingstoke: MacMillan.
- Dyer**, Richard (1991): *A Star is born* and the Construction of Authenticity. In: *Stardom. Industry*

- of Desire*. Hrsg. von Christine Gledhill. London, New York: Routledge, 132-140.
- Elsaesser**, Thomas (1994): *Tales of Sound and Fury*. Anmerkungen zum Familienmelodram. In: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Hrsg. Von Christian Cargnelli und Michael Palm. Wien : PVS, 93-129 [1972].
- Fabian**, Rainer: *Idole in unserer Zeit. Das Geschäft mit unerfüllten Wünschen*. Freiburg, Basel, Wien: Herder.
- Faulstich**, Werner, Helmut Korte, Stephen Lowry und Ricarda Strobel (1997): „Kontinuität“ – zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars. In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. Hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Fink, S.11-28.
- Flamini**, Roland (1991): *Sovereign Elizabeth II and the Windsor Dynasty*. London: Corgi Books.
- Flaubert**, Gustave: (1972): *Madame Bovary. Sittenbild aus der Provinz*. Stuttgart: Reclam [1856/57].
- Fluck**, Winfried (1979): Zur Funktion und Bedeutung populärer Kultur. In: *Populäre Kultur. Ein Studienbuch zur Funktionsbestimmung und Interpretation populärer Kultur*. Stuttgart: Metzler, S. 1-71.
- Feldmann-Neubert**, Christine (1991): *Frauenleitbild im Wandel 1948-1988. Von der Familienorientierung zur Doppelrolle*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag.
- Fischer**, Heinz-Dietrich (1985): Publikumszeitschriften – ein Lehr- und Forschungsdefizit. In: *Publikumszeitschriften in der Bundesrepublik Deutschland. Palette – Probleme – Perspektiven*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, S. 15-64.
- Fiske**, John (1989a): *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwyn Hyman.
- Fiske**, John (1993a): Populärkultur. Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert. Ein Gespräch mit John Fiske. In: *montage/av*, Nr. 1, S. 5-18.
- Fiske**, John (1993b): Elvis: Body of Knowledge. Offizielle und populäre Formen des Wissens um Elvis Presley. In: *montage /av*, Nr.1, S. 19-51.
- Fiske**, John (1992): Popularity and the Politics of Information. In: *Journalism and Popular Culture*. Hrsg. von Peter Dahlgren und Colin Sparks. London: Sage, S. 45 - 63.
- Fiske**, John (1997): Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Hrsg. von Andreas Hepp und Rainer Winter, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 65-84.
- Fiske**, John (2000): Madonna. In: *Lesarten des Populären*. Wien: Turia und Kant [1989].
- Frank**, Tanja (1999): Gefangen in der Schlagerecke. Der verzweifelte Versuch der blinden Sängerin Corinna May, ihr Image zu ändern. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 275, S. VII.
- Gadamer**, Hans Georg (1975): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr [1960].
- Gauland**, Alexander (1999): Der republikanische Diskurs: Diana als Todesengel der Monarchie? In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S.215-222.

- Gephart, Werner** (1999): Die Märchenprinzessin Diana. Eine Heiligenfigur der Mediengesellschaft? In: *Medien-Mythos? Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer*. Hrsg. von Miriam Meckel, Klaus Kamps, Patrick Rössler und Werner Gephart. Opladen: Westdeutscher Verlag, S.157-198.
- Gledhill, Christine** (1991): *Stardom. Industry of Desire*. London, New York: Routledge.
- Gledhill, Christine** (1994): Zeichen des Melodrams. In: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Hrsg. von Christian Cargnelli und Michael Palm. Wien : PVS, S. 191-209. [1991]
- Goffman, Erving** (1969): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- Gripsrud, Jostein** (1992): The Aesthetics and Politics of Melodrama. In: *Journalism and Popular Culture*. Hrsg. von Peter Dahlgren und Colin Sparks. London: Sage. S. 84-95.
- Grundler, Marianne** (1989): Der Vogel im Käfig – ein Sinnbild. In: *Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur*, Nr. 4, S. 26-33.
- Habermas, Jürgen** (1990): *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1962].
- Habermas, Rebekka** (1999) The People's Princess: Heiligenverehrung und Marienkult. In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S.107-116.
- Hall, Stuart** (1999): Kodieren/Dekodieren. In: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Hrsg. von Roger Brombley, Udo Göttlich und Carsten Winter. Lüneburg: Dietrich zu Klampen [1980].
- Hamann, Brigitte** (1998): *Elisabeth. Kaiserin wider Willen*. München, Zürich: Piper.
- Hamann, Brigitte** (1997): Die Fremde am Hof. Schon einmal hat eine ‚Königin der Herzen‘ mit ihrer Rebellion gegen Konvention und Etikette ein Herrscherhaus das Fürchten gelehrt: Sisi. Eine Erinnerung. In: *Die Zeit*, Nr.38, S.84.
- Harris, Thomas** (1991): The Building of Popular Images. In: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. von Christine Gledhill. London, New York: Routledge, S. 40-44 [1957].
- Haushofer, Marlen** (1993): Wir töten Stella. In: dies.: *Wir töten Stella und andere Erzählungen*. München: dtv. [1958]
- Hannemann, Roland** (1987): *Die Welt unterm Regenbogen: Massenkommunikation und Stereotype am Beispiel der unterhaltenden Wochenzeitschriften*. Konstanz: Hartung: Gorre.
- Hebbel, Friedrich** (1977): *Gedichte. Eine Auswahl*. Stuttgart: Reclam [1848].
- Heelas, Paul** (1999): Diana's Self and the Quest Within. In: *Diana, the Making of a Media Saint*. Hrsg. von Jeffrey Richards, Scott Wilson und Linda Woodhead. London, New York: I.B. Tauris, S.98-118.
- Heilman, Robert B.** (1968): *Tragedy and Melodrama. Versions of Experience*. Seattle and London: University of Washington Press.
- Henkel, Arthur und Albrecht Schöne** (1996): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, Weimar: Metzler [1967].

- Hermes, Joke** (1995): *Reading Women's Magazines. An Analysis of Everyday Media Use*. Cambridge: Polity Press.
- Hickethier, Knut** (1997): Fernsehnachrichten als Erzählung der Welt. Teilhabe und Erzählung, Visualität und Virtualität. In: *Aktuelle Entstehung von Öffentlichkeit. Akteure – Strukturen – Veränderungen*. Konstanz: UVK Medien, S.511-528.
- Hoggart, Richard** (1998): *The Uses of Literacy. With a new postscript by John Corner*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers [1957].
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno** (1969): Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: S.Fischer, 128-176. [1944]
- Howard, David und Edward Mabley** (1996): *Drehbuchhandwerk. Techniken und Grundlagen, mit Analysen erfolgreicher Filme*. Köln: Emons Verlag [1993].
- Howell, Georgina** (1998): *Diana. Ihr Stil, ihre Kleider, ihre Designer*. München: Droemersch Verlagsanstalt.
- Hügel, Hans-Otto** (1992): Unterhaltungsliteratur. In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek: Rowohlt, S. 280-295.
- Hügel, Hans-Otto** (1993): Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie. In: *montage/av*, Nr. 1, S. 119-141.
- Hügel, Hans-Otto** (1997): Die Darstellung des authentischen Moments. In: *Authentizität als Darstellung*. Hrsg. von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger. Hildesheim: Universität Hildesheim.
- Hügel, Hans-Otto** (1998): Die Gesten der literarischen Figur James Bond. In: *James Bond. Spieler und Spion. Begleit- und Lesebuch zur Ausstellung James Bond. Die Welt des 007*. Hrsg. von Hans-Otto Hügel und Johannes von Moltke. Hildesheim: Roemer- und Pelizaeus-Museum, S. 115-127.
- Hügel, Hans-Otto** (1998): Die populäre Figur James Bond. In: *James Bond. Spieler und Spion. Begleit- und Lesebuch zur Ausstellung James Bond. Die Welt des 007*. Hrsg. von Hans-Otto Hügel und Johannes von Moltke. Hildesheim: Roemer- und Pelizaeus-Museum, S. 192-211.
- Hügel, Hans-Otto** (2002): Weißt Du wieviel Sterne stehen? Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars. In: *Stars. 13 Doppelportraits*. Hrsg. von Hans-Otto Hügel. Hildesheim: Institut für Theater und Medienwissenschaften der Universität Hildesheim.
- Hügel, Hans-Otto** (2003): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Iser, Wolfgang** (1990): Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Wilhelm Fink. [1976]
- Japp, Uwe** (1981): Hermeneutik. In: *Literaturwissenschaft. Grundkurs 2*. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek: Rowohlt, S. 451-463.
- Jansen, Mechthild** (1999): Der feministische Diskurs: Diana und die Emanzipation. In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 193-214.

- Jürgs**, Michael (1991): Der Fall Romy Schneider. Eine Biografie. München, Leipzig: List.
- Kaupp**, Peter (1971): *Die schlimmen Illustrierten. Leserschaft, Inhalt und Wirkung der Neuen Revue. Massenmedien und die Kritik ihrer Kritiker*. Düsseldorf, Wien: Econ Verlag.
- Kepplinger**, Hans Mathias (1997): Politiker als Stars. In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. Hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Fink, S. 176-194.
- Klaprat**, Cathy (1985): The Star as Market Strategy: Bette Davis in Another Light. In: *The American Film Industry*. Hrsg. von Tino Balio: Madison: The University of Wisconsin Press, S. 351-376.
- Klaus**, Elisabeth (1998): *Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Koch**, Peter (1985): Stern. In: *Publikumszeitschriften in der Bundesrepublik Deutschland. Palette – Probleme – Perspektiven*. Hrsg. von Heinz-Dietrich Fischer. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, S. 155-175 [1982].
- Kodron-Lundgren**, Christa und Christoph Kodron (1976): *20 000 000 unterm Regenbogen. Zur Inhaltsanalyse der Regenbogenpresse*. München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- Korte**, Helmut und Stephen Lowry: (1995) (Hrsg.): *Brigitte Bardot. Materialien und Analysen*. Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste.
- Köstler**, Andreas und Ernst Seidl (1998) (Hrsg.): *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Kromrey**, Helmut (1998): Empirische Sozialforschung. Opladen: Leske+Budrich.
- Kurs**, Auguste (1848): *Epheublätter, Gedichte*. Berlin: Adolf & Comp.
- Lachmanski**, Hugo (1900): *Die deutschen Frauenzeitschriften des achtzehnten Jahrhunderts*. Berlin: Friedrich-Wilhelms-Universität.
- Langer-El Sayed**, Ingrid (1971): *Frau und Illustrierte im Kapitalismus. Die Inhaltsstruktur von illustrierten Frauenzeitschriften und ihr Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Lefèbre**, Henri (1985): Die Frauenillustrierten. In: Dieter Prokop (Hrsg.): *Medienforschung Analysen, Kritik, Ästhetik*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 38-46.
- Lodge**, David (1993): *Die Kunst des Erzählens*. Zürich: Haffmanns Verlag [1992].
- Loiperdinger**, Martin (1997): Kaiser Wilhelm II. Der erste deutsche Filmstar. In: *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. Hrsg. von Thomas Koebner. München: edition text+kritik, S.41-53.
- Löwenthal**, Leo (1964): Der Triumph der Massenidole. In: *Literatur und Gesellschaft. Das Buch in der Massenkultur*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 196-243 [1961].
- Lowry**, Stephen (1996): Figur, Schauspieler und Star. Revidierte Version eines Vortrags für die Tagung „Text und Ton im Film“, 11.-13.4.1996. Veröffentlicht in englischer Übersetzung in *Text und Ton im Film*. Hrsg. von Paul Goetsch und Dietrich Scheunemann. Tübingen:

- Narr. 1997, S. 285-295.
- Lowry**, Stephen (1997): Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars. In: *montage/av*, Nr. 2, S. 10-35.
- Lowry**, Stephen und Helmut Korte (2000): *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Ludes**, Peter (1989a): Stars in soziologischer Perspektive. In: *Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund*. Hrsg. von Werner Faulstich und Christian W. Thomsen. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, S.20-33.
- Ludes**, Peter (1989b): Stars der internationalen Politik. Die Gipfeltreffen zwischen Gorbatschow und Reagan in Fernsehnachrichten der Bundesrepublik und der DDR. In: *Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund*. Hrsg. von Werner Faulstich. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, S.35-93
- Ludes**, Peter (1997): Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozeß der Menschheitsentwicklung. In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. Hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Fink, S. 78-98.
- Maase**, Kaspar (1997): *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Märki-Koepp**, Martina (1994): Die Quadratur des Herzens: Gefühlsmuster in Publikumszeitschriften und soziale Orientierung. In: *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*. Hrsg. von Louis Bosshart und Wolfgang Hoffmann-Riem. Ölschläger: München.
- McDonald**, Paul (2000): *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities*. London: Wallflower.
- Marcuse**, Herbert (1964): *Der eindimensionale Mensch*. Neuwied: Luchterhand.
- Marcuse**, Ludwig (1923): *Die Welt der Tragödie*. Berlin: Franz Schneider Verlag.
- Martínez-Richter**, Marily (1999): Die Legende Evita Perón: Queen of Hearts, Queen of Media, Mutter der Armen. In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 287-310.
- Matussek**, Matthias, (1997): Die gejagte Jägerin. In: *Der Spiegel*, Nr.37, S. 216-224.
- McDonald**, Paul (1999): Supplementary Chapter. Reconceptualising Stardom. In: *Stars. New Edition*. Hrsg. von Richard Dyer. London: BFI, S. 175-200.
- Meckel**, Miriam (1999): Tod auf dem Boulevard. Ethik und Kommerz in der Mediengesellschaft. In: *Medien-Mythos? Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer*. Hrsg. von Miriam Meckel, Klaus Kamps, Patrick Rössler und Werner Gephart. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 11-52.
- Menasse**, Robert u.a.(1997): *Die letzte Märchenprinzessin*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mergenthal**, Silvia (1999): ‚Goodbye, England’s Rose’: Diana und die Monarchie. In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und

- Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 159-174.
- Meyer**, Michael (1979): *Die Welt der Publikumszeitschriften. Eine Analyse von sieben Publikumszeitschriften unter besonderer Berücksichtigung des Themenbereichs „Prominenz“*. Münster: Verlag Regensburg.
- Michel**, Christoph (1999) (Hrsg.): Johann Peter Eckermann Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. In: *Johann Wolfgang Goethe sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände. Band 39*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Moltke**, Johannes von (1997): Statt eines Editorials: „... your legend never will“: Posthume Starimages. In: *montage/av*, Nr.2, S. 3-9.
- Monaco**, James (1978) (Hrsg.): *Celebrity: The Media as Image Makers*. New York: Delta.
- Morin**, Edgar (1961): *The Stars*. New York: Grove Press.
- Müller**, Eggo (1993): “Pleasure and Resistance.” John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie. In: *montage/av*, Nr. 2, S. 52-66.
- Nairn**, Tom (1988): *The Enchanted Class: Britain and its Monarchy*. London: Century Hutchinson Ltd.
- Naumann**, Meino (1982): „Hier hat man gar nie ein trauriges Herz, nur in Frankfurt.“ – Paradies und Gefängnis – Johanna Spyris *Heidi*. In: *Gefängnis und Paradies: Momente in der Geschichte eines Motivs*. Hrsg. von Gerhard Charles Rump. Bonn: Habelt, S. 34-60.
- Neale**, Steven (1994): Melodram und Tränen. In: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Hrsg. von Christian Cargnelli und Michael Palm. Wien : PVS, S. 147-166 [1986].
- Noelle-Neumann**, Elisabeth, Wiefried Schulz und Jürgen Wilke (1990): *Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation*. Frankfurt a.M.: Fischer [1989].
- Nutz**, Walter (1971): *Die Regenbogenpresse. Eine Analyse der deutschen bunten Wochenblätter*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Paglia**, Camille (1994): Diana Regina. In: *Vamps & Tramps. New Essays*. London: Penguin Books, S. 163-171.
- Patalas**, Enno (1963): *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg: Marion von Schröder Verlag.
- Peters**, Sibylle und Janina Jentz (1998): *Diana oder die perfekte Tragödie. Kulturwissenschaftliche Betrachtungen eines Trauerfalls*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Perry**, Norma (1972) (Hrsg.): *Pixerécourt, R.C. Guilbert de: Coelina où l'enfant du mystère. Edition Critique*. Exeter [1800].
- Pfister**, Manfred (1994): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag. [1977]
- Plessner**, Hellmuth (1974): Soziale Rolle und menschliche Natur. In: *Diesseits der Utopie*. Frankfurt a. M., S. 23-35.
- Renger**, Rudi (2000): *Populärer Journalismus: Nachrichten zwischen Fakten und Fiktion*. Innsbruck, Wien, München: Studien-Verlag.

- Richards, Jeffrey** (1999): The Hollywoodisation of Diana. In: *Diana, the Making of a Media Saint*. Hrsg. von Jeffrey Richards, Scott Wilson und Linda Woodhead. London, New York: I.B. Tauris, S. 59-73.
- Richardson, Samuel** (1985): *Pamela. Or, Virtue Rewarded*. Harmondsworth: Penguin Books. [1740]
- Riva, Maria** (1992): *Meine Mutter Marlene*. München: Bertelsmann.
- Ritter, Claus** (1974): *Woche für Woche. Report über Regenbogen-Postillen*. Berlin: Verlag der Nation.
- Röser, Jutta** (1992): *Frauenzeitschriften und weiblicher Lebenszusammenhang. Themen, Konzepte und Leitbilder im sozialen Wandel*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Rössler, Patrick** (1999): Und Diana ging zum Regenbogen. Die Berichterstattung der deutschen Klatschpresse. In: *Medien-Mythos? Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer*. Hrsg. von Miriam Meckel, Klaus Kamps, Patrick Rössler und Werner Gephart. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 99-140.
- Rosador, Kurt Tetzeli von und Arndt Mersmann** (2001) (Hrsg.): *Queen Victoria. Ein biographisches Lesebuch aus ihren Briefen und Tagebüchern*. München: dtv. [2000]
- Rose, Kenneth** (1984): *King George V*. London: Weidenfeld and Nicolson. [1983]
- Rustemeyer, Ruth** (1997): Geschlechtsspezifische Rollen bei Medienstars. In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. Hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Fink, S. 99-113.
- Sakowski, Norbert** (1985): Bunte. In: *Publikumszeitschriften in der Bundesrepublik Deutschland. Palette – Probleme – Perspektiven*. Hrsg. von Heinz-Dietrich Fischer. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, S. 176-189 [1982].
- Sauer, Birgit** (1999): Liebe, Öffentlichkeit und ein ‚Staatsbegräbnis‘. Über Gefühle als politische Herrschaftsressource. In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 83-106.
- Sauerländer, Willibald** (2000): Das Licht der Welt. Eine Ausstellung über das Bild Christi in der National Gallery in London. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 69, S. 17.
- Sat.1 Medienforschung** (2000): *Frauenbilder/Frauenthemen. Frauenleitbilder am Rande des Jahrtausends*. Studie im Auftrag der Zeitschrift *Journal für die Frau*.
- Saxer, Ulrich und Martina Märki-Koepp** (1992): *Medien-Gefühlskultur: Zielgruppenspezifische Gefühlsdramaturgie als journalistische Produktionsroutine*. München: Oelschläger.
- Schenda, Rudolf** (1977): *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe. 1770-1910*. Frankfurt a. M.: dtv. [1970]
- Schenda, Rudolf** (1981): Zur Geschichte des Lesens. In: *Literaturwissenschaft. Grundkurs 1*. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek: Rowohlt. S. 15-25.
- Schmerl, Christiane** (1989)(Hrsg.): *In die Presse geraten. Darstellung von Frauen in der Presse und Frauenarbeit in den Medien*. Köln, Wien: Böhlau.

- Schmitter**, Elke (1999): Scheitern als Erfolg: Die Paradoxien der Lady Diana. In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 67-82.
- Schirmer**, Dietmar (1999): Zerrissene Welt, verborgener Sinn. Zur Funktion des Mythos in der (Post-)Moderne. In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 31-46.
- Schoch**, Rainer (1975): *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Prestel.
- Schwarzenbach**, Alexis (1999): Die Königin erträumen. Reaktionen auf den Tod von Königin Astrid der Belgier (1905-1935). In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 311-340.
- Schweikle**, Johannes (1999): Im Reich des Auflagenkönigs. In: *Zeitmagazin* Nr.15, S. 28-32.
- Seeßlen**, Georg (1998): Absolut nichts. Wie der Meta-Mythos das Private öffentlich macht und umgekehrt, Religion und Politik frißt und am Ende schlauerweise nichts zu sagen hat. In: *The Neurose of England. Massen, Medien, Mythen nach dem Tod von Lady Di*. Hrsg. von Rayk Wieland. Hamburg: Konkret Literatur Verlag, 17-42.
- Smith**, Joan (1997): To Di for: the Queen of Broken Hearts. In: *Different for Girls*. London: Vintage, S. 3-18.
- Sommer**, Carlo Michael (1997): Stars als Mittel der Identitätskonstruktion. Überlegungen zum Phänomen des Star-Kults aus sozialpsychologischer Sicht. In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. Hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Fink, S. 114-124.
- Sophokles** (1962): *König Oidipus*. Stuttgart: Reclam [425 v.Chr.].
- Soraya** (1994): *Palast der Einsamkeit. Die erste Autobiographie*. München: Ed. Ferenczy [1991].
- Sparks**, Colin (1992): Popular Journalism: Theories and Practice. In: *Journalism and Popular Culture*. Hrsg. von Peter Dahlgren und Colin Sparks. London: Sage, S. 24-44.
- Speth**, Rudolf (1999): Königin Luise von Preußen – deutscher Nationalmythos im 19. Jahrhundert. In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 265-286.
- Spoto**, Donald (1993): *Marilyn Monroe. Die Biographie*. München: Wilhelm Heyne.
- Spyri**, Johanna (2000): *Heidi*. München: Cormoran [1881].
- Stacey**, Jackie (1991): Feminine Fascinations. Forms of Identification in Star-Audience Relations. In: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. von Christine Gledhill. London, New York: Routledge, S. 141-163.
- Stacey**, Jackie (1994): *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.

- Staiger, Janet** (1991): Seeing Stars. In: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. von Christine Gledhill. London, New York: Routledge, S. 3-16.
- Staiger, Janet** (1997): Das Starsystem und der klassische Hollywoodfilm. In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. Hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Fink, S. 48-59.
- Steenfatt, Margret** (1991): *Eine gemachte Frau: die Lebensgeschichte der Romy Schneider*. Hamburg: Kellner.
- Storey, John** (1996): Newspapers and Magazines. In: *Cultural Studies & the Study of Popular Culture: Theory and Methods*. Athens: University of Georgia Press, S. 75-92.
- Streifthau, Klaus** (1971): Einleitung. In: Walter Bagehot: *Die englische Verfassung*. Hrsg. von Wilhelm Hennis und Hans Maier. München: Luchterhand [1867], S.9-31.
- Strobel, Ricarda und Werner Faulstich** (1998): *Die deutschen Fernsehstars*. 4 Bände. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Straßner, Erich** (1997): *Zeitschrift*. Tübingen: Niemeyer.
- Straßner, Erich** (2002): *Zeitschrift*. In ders.: *Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation*. Tübingen: Niemeyer.
- Suerbaum, Ulrich** (1989): *Das elisabethanische Zeitalter*. Stuttgart: Reclam.
- Thiele, Jens** (1997): Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung. In: *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. Hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte. München: Fink, S. 136-145.
- Thiele, Martina** (1999): Der medienethische Diskurs: Die Suche nach Schuldigen. In: *Mythos Diana – von der Princess of Wales zur Queen of Hearts*. Hrsg. von Sabine Berghahn und Sigrid Koch-Baumgarten. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 223-253.
- Thompson, Kristin** (1995): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *montage/av*, Nr. 4, S. 23-62.
- Tolson, Andrew** (1996): Stars and Personalities. In: *Mediations. Text and Discourse in Media Studies*. London, New York: Arnold, S. 120-150.
- Truffaut, Francois** (1995): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Wilhelm Heyne.
- Tudor, Andrew** (1974): *Image and Influence. Studies in the Sociology of Film*. London: George Allen & Unwin.
- Turner, Graeme** (1992): *British Cultural Studies. An Introduction*. London, New York: Routledge [1990].
- Ulze, Harald** (1979): Frauenzeitschrift und Frauenrolle. Eine aussagenanalytische Untersuchung der Frauenzeitschriften *Brigitte, Freundin, Für Sie* und *Petra*. Berlin: Volker Spieß.
- Verein Rieser Kulturtage** (Hrsg.) (1996): „...für Frauenzimmer zum Nutzen und Vergnügen...“. *Frauenalmanache und illustrierte Frauenzeitschriften von 1750 bis 1950 aus der Sammlung Oetingen-Wallerstein*. Augsburg: Universitätsbibliothek.

- Vogel**, Andreas (1996): Rekonstruktion der Pressemarktentwicklung: Beispiel populäre Jugendpresse. In: Claudia Mast (Hrsg.): *Markt – Macht – Medien. Publizistik im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Verantwortung und ökonomischen Zielen*. Konstanz: UVK Medien.
- Vogel**, Andreas (1998): *Die populäre Presse in Deutschland: ihre Grundlagen, Strukturen und Strategien*. München: R. Fischer.
- Weck**, Roger de (1997): Mythos als Ware. Diana und die Gier nach einer Ersatz-Wirklichkeit. In: *Die Zeit*, Nr. 37, S.1.
- Weber**, Klaus (1978): *Die Sprache der Sexualität in der BILD-Zeitung. Ein interdisziplinärer Versuch über formal-synthetische Literatur*. Berlin: Verlag Klaus Guhl.
- Weintraub**, Stanley (1987) *Queen Victoria. Eine Biographie*. Zürich: Benziger.
- Weintraub**, Stanley (2000): *The Importance of being Edward King in Waiting. 1841-1901*. London: John Murray.
- Wengerzink**, Monika (1997): *Klatsch als Kommunikationsphänomen in Literatur und Presse: ein Vergleich von Fontanes Gesellschaftsromanen und der deutschen Unterhaltungspresse*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Wexman**, Virginia Wright (1991): Kinesics and Film Acting: Humphrey Bogart in the *Maltese Falcon* and *The Big Sleep*. In: *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Hrsg. von Jeremy G. Butler. Detroit: Wayne State University Press, S. 203-213. [1978]
- Wieland**, Rayk (1998) (Hrsg.): *The Neurose of England. Massen, Medien, Mythen nach dem Tod von Lady Di*. Hamburg: Konkret Literatur Verlag.
- Wilson**, Scott (1999): The Misfortunes of Virtue: Diana, the Press and the Politics of Emotion. In: *Diana, the Making of a Media Saint*. Hrsg. von Jeffrey Richards, Scott Wilson und Linda Woodhead. London, New York: I.B. Tauris, S.40-58.
- White**, Lincoln J. (1937): *The Abdication of Edward VIII. A Record with all the Published Documents*. London: Routledge.
- Wolfe**, Charles (1991): The Return of Jimmy Stewart. The Publicity Photograph as Text. In: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. von Christine Gledhill. London, New York: Routledge, S. 92-106 [1985].
- Woerdemann**, Helmut: Der geflohene Paradiesvogel. In ders.: *Wunschbuch Fabeln I. Books on Demand*: Verlag dibi GmbH, S. 105.
- Woodhead**, Linda (1999): Diana and the Religion of the Heart. In: *Diana, the Making of a Media Saint*. Hrsg. von Jeffrey Richards, Scott Wilson und Linda Woodhead. London, New York: I.B. Tauris, S.119-139.
- Zankl**, Hans Ludwig (1971): *Image und Wirklichkeit*. Osnabrück: Verlag A. Fromm.
- Ziegler**, Philip (1990): *King Edward VIII. The official Biography*. London: Collins.

Filmografie

Sissi. Ernst Marischka, Österreich 1955

Sissi, die junge Kaiserin. Ernst Marischka, Österreich 1956

Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin. Ernst Marischka, Österreich 1957

Hiermit bestätige ich, dass ich die Dissertation selbst verfasst habe.

Holle, 15.10.2006

Karin Hermann